MONATSSCHRIFT FÜR DAS DEUTSCHE GEISTESLEBEN

Digitized by Google

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Berthold Hell

Bühne und Welt

Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Kunst

Herausgegeben von E. u. G. Elsner ✦ Geleitet von Heinrich Stümcke

I. Jahrgang ✦ ✦ I. Halbjahr

Oktober 1898 — März 1899

Berlin 1899

Verlag von Otto Elsner, Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung.

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Digitized by Google

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

I. Essays, Studien, Biographisches, Dramaturgisches, Theaterwesen.

Beetschen, Alfred, Die dramatische Kunst in der Schweiz 197
Brandt, F., Kgl. Ober-Inspektor, Schein und Wahrheit im Bühnenbild 320
Bulthaupt, Heinrich, Prof., Gretchens Mutter 419
David, J. J., Adele Sandrock 173
Eberhardt, Goby, Erinnerungen an Anton Rubinstein 311
Eisenberg, Ludwig, Etwas über Sonnenthal 270
Ewert, Max, W. Alexis und das Theater 205
Freund, Erich, Die Breslauer Theater. II. 529
Garr, Max, Wiener Komiker 274
Gaudy, Alice von, Das Kind im Drama 543
Grieg, Eduard, Mozart 159
Gumppenberg, Hans von, Der letzte Akt 118
Harnack, Otto, Prof., Schillers Wallenstein 355
Hart, Heinrich, Das Königl. Schauspielhaus zu Berlin 293
— Agnes Sorma (Berliner Bühnenkünstler. V.) 361
— Nuscha Butze (Berliner Bühnenkünstler. VII.) 505
Hartmann, Ludwig, Marcella Sembrich 125
— Amalie Joachim 501
Hertzberg, Joh., Ibsen als Tragiker . 447
Hirschfeld, Robert, Die Wiener Hofoper 1848—1898 341
Horovitz-Barnay, Ilka, Erinnerungen an Franz Liszt 35
— Beim Walzerkönig 279
Houben, Heinrich, Gutzkows „Uriel Acosta" 537
Jagow, Eugen von, Jane Hading . . 219
Karpeles, Gustav, Heinr. Heines dramatische Pläne 305
Kirchbach, Wolfgang, Redetechnik und Bühne 213
Kloß, Erich, „Tannhäuser" in Berlin . 226
Lautenschläger, Carl, Eine neue Bühne 186
Lewinsky, Joseph, Sic transit! . . . 265
Lier, Leonhard, Das Dresdener Hoftheater 149
Neumann, Angelo, Richard Wagner in Italien 366
Oper, Die Berliner Königliche 389
Possart, Ernst von, Ueber Gesamtgastspiele 113
Renzlav, L., Berliner Bühnenkünstler I. (Otto Sommerstorff u. Teresina Geßner) 25
— Berliner Bühnenkünstler II. (Jos. Kainz) 75
— Berliner Bühnenkünstler III. (Maria Reisenhofer) 222
Revel, Louise Dumont (Berliner Bühnenkünstler. VI.) 459
Schaumberg, Georg, Ernst v. Possart 1
— Das Münchener Hof- und National-Theater 433
Stetten, Max, Georg von Hülsen und das kgl. Theater zu Wiesbaden . . . 101
Stiehler, Arthur, Iffland als Dramatiker 481
Stümcke, Heinrich, Wilhelm Jordan . . 401
— Theodor Fontane 53
— Der historische Cyrano de Bergerac . 166
Teuber, Oskar, Kaiser Franz Joseph und das Burgtheater 245
Weilen, Alex. v., Bernhard Baumeister . 495
Werner, R. M., Prof., Friedrich Hebbel als Dramatiker 10
— Ein unbekanntes Lustspielfragment Hebbels 349
W(itte), A. M., Rosa Poppe (Berliner Bühnenkünstler. IV.) 316
Wolff, Eugen, Prof., Ueber den künstlerischen Wert der neu entdeckten Jugend-Lustspiele von Heinrich v. Kleist . . . 60
Zabel, Eugen, Adalbert Matkowsky (Berliner Bühnenkünstler. VIII.) 558
Zimmer, Hans, Th. Körner und die Wiener Bühnen 107

II. Theaterbriefe, Referate über Oper, Schauspiel etc.

A(lwin), H. C., W. Kienzls „Don Quixote" 237
Becker, C. (ps.), Rud. v. Gottschalls „Rahab" 78
Bleibtreu, Carl, Zur Aufführung von Grabbes „Napoleon" 69

Digitized by Google

Index.

I. Autoren-Register.

Alwin, H. C., 144, 237.
Becker, C., 78.
Beetschen, Alfr., 74, 197.
Bern, Max, 490.
Bleibtreu, Carl, 69.
Brandt, F., 320.
Bulthaupt, Heinr., 419.
David, J. J., 173, 189, 239.
Eberhardt, Goby, 128, 311, 414.
Eisenberg, Ludwig, 270.
Ertel, Paul, 91, 455, 563.
Eschelbach, Hans, 516.
Ewert, Max, 205.
Falke, Gustav, 21, 172.
Francke, Otto, 376.
Freund, Erich, 529.
Fürst, Rud., 380.
Fulda, Ludw., 464.
Garr, Max, 274.
Gaudy, Alice von, 67, 326, 543.
Grieg, Ed. 159.
Grünwald-Zerkowitz, Sid., 509.
Gumppenberg, H. von, 118.
Harnack, Otto, 355.
Hart, Heinrich, 293, 361, 505.
Hartmann, Ludw., 93, 125, 301.
Hartmann, Sadakichi, 232.
Henzen, Wilh., 81.
Hertzberg, Joh., 447.
Hirschfeld, Rob., 341.
Hoffmann, Max, 331.
Horowitz-Barnay, Ilka, 35, 181, 279.
Houben, Heinr., 537.
Jacobson, Benno, 132, 371.
Jagow, Eugen von, 219.
Jsolani, Eugen, 95, 465, 471.
Jordan, Wilh., 418.
Kahlenberg, Max, 22, 549.
Kalkschmidt, Eugen, 425.
Kiehne, Herm., 360.
Kirchbach, Wolfg., 213.
Kloß, Erich, 226.
Kunert, Aug., 446.
Lautenschläger, Carl, 186.
Laverrenz, V., 25, 43, 75, 85, 222.
Lewinsky, Josef, 265.
Lier, Leonh., 149.
Lindner, Anton, 258.
Löwe, Th., 92.
Luther, Arthur, 471.
Mehring, Sigmar, 239.
Mentzel, E., 566.
Müller-Bohn, Herm., 407.
Müller-Guttenbrunn, Ad., 267.
Neumann, Angelo, 366.
Ordemann, L., 178.
Osborn, Max, 491.
Possart, Ernst von, 113.
Renzlav, L., siehe Laverrenz.
Revel, H., 459.
Ritter, E. E., 518.
Rudelsberger-Moltan, H., 29.
Schaumberg, Georg, I, 121, 135, 433.
Schmidt-Häßler, 535.
Spicer, Mavro, 285.
Stark, Ludw., 122.
Stetten, Max, 101.
Stiehler, Arth., 481.
Stümcke, Heinrich, 46, 53, 87, 166, 192, 235, 401, 422, 468, 513, 568.
Teuber, Oskar, 245.
Uhlmann-Birkerheide, Wilh., 548.
Wagner, Oskar, 519.
Weiland, Rich., 49.
Weilen, Alex. von, 495.
Werner, R. M., 10, 319.
Witte, A. M, 316.
Wolff, Eugen, 60.
Zabel, Eugen, 555.
Zimmer, Hans, 107.
Zoozmann, Rich., 58, 138, 337.

II. Personen- und Sach-Register.

Ein * vor den Namen bedeutet, daß der betr. Artikel illustriert ist.
Die in den div. Theaterkritiken besprochenen Dramen und Opern sind nach Autorennamen hier verzeichnet.

*Acosta, Uriel, 537.
Adler, Georg, 82.
d'Albert, Eugen, „Die Abreise" 563, 566.
*Alexis, Willibald, 205.
Altersverhältnisse auf der Bühne 49.
Anschütz 252.
Aristophanes, „Der Weiberstaat", „Die Vögel" 469.
Arnim, Adalbert von, 529.
Autodidakten auf der Bühne 67.
Bachmann, Herm., 399.
*Bachur, Max, 128.
Bahr, Herm., „Der Star" 235.
*Ballett in der Wüste 29.
*Basté, Charlotte, 157.
Baumann, Frau, 83.
*Baumeister, Bernhard, 253, 495.
Bayrhammer, Max, 533.
*Beeth, Lola, 347.
Bekanntmachung 429, 478.
Berger, Rud., 399.
*Berlin, Kgl. Schauspielhaus zu, 293.
*Berliner Bühnenkünstler 23, 75, 222, 316, 361, 459, 505, 555.
*Berliner Kgl. Oper 389.
Berliner Theatersaison 43, 46, 83, 87, 192, 235, 337, 422, 468, 513, 568.
Berton-Simon, „Zaza" 90.
*Bertram, Theod., 440.
Billroth, Theodor, 289.

Digitized by Google

Bisson, Alex., „Der Schlafwagen-Controleur“ 423.
Bisson-Hennequin, „Der Sekretär“ 143.
Bisson-Leclerq, „Eifersucht“, 90.
*Bittong, Franz, 128.
Björnson jun., „Johanna“ 8.
*Blaha, Luise, 286.
*Blasel, Karl, 274.
*Bleibtreu, Hedwig, 255.
Blumenthal, Oskar, 134.
—, „Abu Said“ 330.
*Blumenthal-Kadelburg, „Auf der Sonnenseite“ 141.
—, O., und Max Bernstein, „Matthias Gollinger“ 422.
Bognár, Friederike, 253.
Bonner Theater 517.
Borchers, Henny, 532.
*Borcherdt, Oskar, 84.
*Braga, Anna, 234.
Brahms, Joh., 39.
Brahms-Litteratur 244.
*Brakl, F. J., 136.
*Brandt, Fritz, 299, 394.
*Bré, Centa, 138.
Breslauer Theater 92, 529.
Breslauer Theater, Geschichte der, 525, 529.
*Briefemeister, Dr. Otto, 531.
Brociner u. Engel, „Die neue Richtung“ 570.
Brühl, Graf Karl, 209, 293.
Brüll, Ignaz, „Der Husar“ 565.
*Budapester Brief 285.
Büchereinlauf 99, 215, 336, 478.
Büchertisch 50, 98, 147, 242, 289, 335, 525.
Bühnenallerlei 523.
*Bühnenbild, Schein u. Wahrheit im, 320.
Bühnentelegraph 522, 573.
Bülow, Hans v., 41.
*Bulß, Paul, 398.
Burgtheater, Das alte Wiener, 265.
*Butze, Nuscha, 505.

Carlweiß, G., „Das liebe Ich“ 190, 423.
Chabrier, Em., „Briséis“, 563.
Chavanne, Irene von, 156.
*Christians, Rudolph, 304.
Claqueur Klobe 331.
Conrad, Paula, 301.
*Conrad-Ramlo, Marie, 442.
*Coquelin 167.
Coulissengeschichten 331, 371, 465, 519.
*Cyrano de Bergerac 166.

*Dahn-Hausmann, Marie, 441.
*Dandler, Anna, 442.
*Dechert, Hugo, 400.
*Dell'Era, Antoinette, 396.
*Dessau, B., Konzertmstr., 400.
*Destinn, Emmy, 396.
Devrient, Ludwig, 208.
Deutsches Theater zu Berlin 88.
*Dietrich, Marie, 396.
Dingelstedt, Franz v., 114.
*Dönges, Paula, 82.
Don Giovanni 6.
Dramaturgisches 98, 118, 213, 386.
Drehbühne, System Lautenschläger, 186.
Dreher, Konrad, 444.
Dresdener Hofkapelle 93.
*Dresdener Hoftheater 149.
Dreyer, Max, „Großmama“ 89.
—, „Unter blonden Bestien“, „Liebesträume“ 468, 469.

Ellmenreich, Franziska, 303.
Esther im Drama 51.
*Evangelimann 384.

Faber, Herm., „Ewige Liebe“ 189.
*Feinhals, Fritz, 440.
Festetics, Andor, 287.
*Fontane, Th., 53.
*Forster, Ellen, 348.
*Frank, Emanuela, 438.
*Frank, Käthe, 84.
Frankfurter Brief 566.
*Franz Joseph I., Kaiser von Oesterreich, 245.
*Fuchs, Anton, 440.
Fuchs-Talab, Otto, „Vicky“, 569.
Fulda, Ludwig, „Die Zeche“ 468.
—, „Ein Ehrenhandel“ 469.
—, „Herostrat“ 194.

*Gabri, Ella, 533.
Gabillon, Ludwig u. Zerline, 253.
Gedichte 21, 58, 74, 121, 172, 258, 326, 360, 418, 446, 464, 490, 535, 548.
Gerlach, Otto, 534.
*Gerlach, Theodor, „Matteo Falcone“ 178.
Gesamtgastspiele 113.
*Geßner, Teresina, 25.
*Giordano, „André Chénier“ 455.
*Girardi, Alex., 277.
*Glöckner, Pepi, 74.
*Götze, Marie, 395.
Goldberg, Oberregisseur Albert 82.
Goßmann, Friederike, 253.
*Gottschall, R. v., „Rahab“ 78.
—, Selbstbiographie, 290.
*Grabbes „Napoleon“ 69.
*Gradl, Thessa, 396.
Greder, Emil, 83.
*Grengg, Franz, 348.
Gretchens Mutter 419.
*Groß, Carl, 83.
Groß, Jenny, 139, 233.
*Grube, Max, 300.
*Grüning, Wilh., 398.
Gustav Freytag-Denkmal 571.
Guilbert, Yvette, 516.
*Gutzkow, Karl, 537.

Haase, Friedr., 50.
Habelmann, Th., 531.
*Hading, Jane, 219, 328.
Hagen, Adolf, 154.
Hatzinger, Amalie, 252.
Halbe, Max, „Der Eroberer“ 194.
—, „Die Heimatlosen“ 515.
*Halir, C., 400.
Hannover, Theater in, 178, 518.
Hänseler, Arnold, 84.
Harnack, Otto, 385.
Hartleben, O. E., „Die Befreiten“ 327.
*Hartmann, Ernst, 254.
Hartmann, Helene, 254.
Hauptmann, Gerh., 418.
—, „Fuhrmann Henschel“ 195.
—, „Hannele“ 330.
Hausner, Bertha, 303.
*Häusser, Karl, 442.
*Hebbel, Friedr., 10, 349.
*Heese, Clara, 442.
Heine, Alb., 303.
*Heine, Heinr., 305.
Hellmesberger, Jos., 182.
*Hermannsschlacht 383.
Hervorruf 239, 575.
*Herzog, Emilie, 395.
*Hiedler, Ida, 395.
Hirschfeld, Georg, „Pauline“ 569.
*Hochberg, Graf Botho von, 298, 393.
Hochenburger, Anna von, 304.
*Höfer, E., 533.
*„Hofgunst“ 522.
Hofmann, Adam, 532.
*Hoffmann, Baptist, 399.
*Hohenfels, Stella, 254.
Hoyer, E., „Familie Jensen“ 424.
Hülsen, Botho von, 298.
*Hülsen, Georg von, 101.
*Huhn, Charlotte, 156.

Jahn, Wilh., 345.
Janvier de la Motte, „Die guten Freundinnen“ 514.
*Jászay, Marie, 286.
Jauner, Franz von, 344.
*Ibsen, Henrik, 147, 447.
Iffland, 481.
*Illing, Vilma, 533.
*Joachim, Amalie, 501.
*Jordan, Wilh., 401, 464.
*„Julius Caesar“ 573.

Kahle, Rich., 300.
*Kainz, Jos., 75, 98.
Kaiser Friedrich und das Liebhabertheater 407.
*Kaiser-Jubiläumstheater in Wien 260, 267.
Kalbeck, Opernabende, 526.

Digitized by Google

Keglevich, Stephan, 286.
*Kernic 83.
*Keßler, Oskar, 301.
Kienzl, W., „Don Quixote“ 257.
Kind, Das, im Drama 43.
*Kleist, Heinr. von, 60.
Kirchbach, Wolfgang, „Die letzten Menschen“ 513.
Knote, Heinr., 439.
*Knüpfer, Paul, 399.
Kölner Brief 516.
*Körner, Joh., 83.
*Körner, Th., 107.
*Krainz, B. A., 396.
*Krammer, Therese, 532.
Krasa, Rudolf, 399.
Krastel, Fritz, 254.
*Kraus, Ernst, 398.
*Kraußneck, Arth., 303.
Kretzer, Max, „Der Sohn der Frau“ 424.
Kritiker 50.
*Küry, Klara, 286.
Küstner, Intendant, 295.

La Roche 252.
Landsberger, Rich., „Pflicht“ 568.
Langmann, Ph., „Bartel Turaser“ 139.
*—, „Die 4 Gewinner“, 288.
Laube, Heinr., 246.
*Laue, Marie, 84.
*Lauff, Jos., „Der Burggraf“ 106.
*Lautenschläger, Carl, 7, 445.
Lehrmann, Guido, 534.
*Leipziger Brief 81.
Leisinger, Elisabeth, 396.
Lettinger, Rudolf, 533.
*Lewinsky, Jos., 254.
*Lieban, Julius, 398.
Lindau, Paul, 574.
*Lindner, Amanda, 302.
*Liszt, Franz, 35, 185.
Liszt-Litteratur 244, 526.
Litteraturgeschichten 242.
Löwe, Carl, 98.
Löwe, Ludw., 252.
Löwe, Dr. Theodor, 529.
Löwengard, Max, „Die 14 Nothelfer“ 565.
*Ludwig, Maxim., 301.
*Lützenkirchen, Mathieu, 136, 443.
Lyrik, neue, 290.

Maeterlinck, M., „Pelleas und Melisande“ 513.
*Mahler, Gustav, 346.
*Malten, Therese, 155.
Mancke, Paula, 84.
Marion, Georg, 83.
*Matkowsky, Ad., 302, 555.
Mauthner-Türk, „Kraft“ 470.
*Mayburg, Vilma von, 304.
*Medelsky, Lotti, 190.
Meininger, Die, in Berlin 1874, 573.
*Meistersinger von Nürnberg 129.
Merkel, Rich., 83.
Meyer-Förster, „Der Vielgeprüfte“ 189.
Mikorey, Max, 439.
*Mildenburg, Anna von, 346.
Mitterwurzer, Friedr., 254, 523.
*Mödlinger, Joseph, 399.
*Moers, Andreas, 83.
*Molenar, Georg, 303.
Moskauer Theater 471.
Mozart 159.
*Muck, Dr. Carl, 394.
*Müller, Adolf, 158.
Müller, Ernst, 84.
*Müller, Hermann, 549.
*Münchener Hof- u. Nationaltheater 433.
*Münchener Theatersaison 155.
Musiklitteratur 243.

Napoleon III. 40.
Naval, Franz, 347.
Nieser, Dir., 434.
Novelli, Ermete, 524.
Ompteda, G. von, „Eheliche Liebe“ 88.

Oper 341, 389, 563.
Opernführer 290.
Orestie 517.
Osborne, Adrienne, 83.
*Ott, Arnold, „Karl der Kühne“ 199.
*Othello 239.
Otto, Julius, 84.

Perfall, Anton von, 8.
*Perron, Carl, 155.
*Philipp, Rob., 398.
Philippi, F., „Erbe“ 135, 192, 517.
*Piccolomini 136.
Pierson, Bertha, 396.
*Pierson, Georg, 300, 394.
Plaudereien 22, 29, 35, 49, 67, 95, 132, 144, 181, 239, 331, 371, 407, 425, 465, 474, 509, 518.
Pohl, Henny, 396.
*Pohl, Dr. Max, 303.
Pollini, B., 128.
*Poppe, Rosa, 302, 316.
*Possart, Ernst von, 1, 422, 575.
—, „Ewige Liebe“, 517.
Prag, Deutsches Theater zu, 380.
Preisausschreiben 571.
Prüwer, Julius, 530.
*Purschian, Otto, 303.

Redaktionsbriefkasten 241, 289, 385, 428, 477, 524, 575.
Redetechnik 213.
*Reichmann, Theodor, 348.
Reiherfedern, Die drei (Sudermann), 491.
*Reinl, Josephine, 396.
Reinthaler, Musikdir., 313.
*Reisenhofer, Maria, 222.
Rellstab, Ludw., 220.
*Renard, Marie, 347.
Repertoire-Statistik 523.
Richter, Hans, 182, 348.
*Robert, Emerich, 255.
Röhl, Amanda, 532.
*Rostand, Edmond, 87, 169, 170, 189.
*Rothauser, Therese, 396.
*Rothenburger Festspiel, 122.
*Rubinstein, Anton, 38, 39, 182, 311.
*Russel, Annie, 233.

*Salbach, Clara, 157.
*Sandrock, Adele, 173, 190.
Saphir 474.
Sardou, V., „Pamela“ 139.
*Savits, Josza, 8, 444.
Sawina, Maria, 574.
*Scheidemantel, Karl, 155.
*Schelper, Otto, 83.
Scherl, August, 385.
Schiller 333.
*Schillings, Max, „Ingwelde“ 414.
Schinkel 293.
*Schmedes, Erik, 347.
*Schneider, Wilh., 443.
Schnitzler, Arthur, „Vermächtnis“ 142, 567.
Schöne, Herm., 254.
*Schramm, Anna, 302.
*Schratt, Catharina, 255.
Schriftsteller-Honorare 477.
Schrödter, Fritz, 348.
Schubert, Franz, 40.
*Schuch, Ernst von, 154.
Schumann, Clara, 37.
*Schumann-Heink, Ernestine, 395.
*Schwarz, Franz, 531.
*Schweiz, Dramatische Kunst in der, 197.
*Seebach, Graf Nikolaus von, 152.
*Sembrich, Marcella, 125.
*Senger-Bettaque, Kathi, 438.
Shakespeare, „Heinrich V.“ 46–48.
—-Bühne 8.
—-Probleme 335.
Skowronnek, Rich., „Nr. 17“ 236.
*Slezak, Leo, 398.
*Sommer, Kurt, 398.
*Sommerstorff, Otto, 25.
*Sonnenthal, Ad., 251, 270.
*Sorma, Agnes, 361.
Splitter und Späne 115, 241.
Sprechsaal 146.
Stägemann, Dir. Max, 81.
*Stammer, Emil, 399.
Stephany, B., 84.
Stobitzer, Heinr., „Die Barbaren“, 329.
*Stollberg, G., 138.

Digitized by Google

*Straßmeyer, Leopold, 278.
Straß, Rud., „Jörg Trugenhofen“ 140.
*Strauß, Joh., 279.
*Sturm, Rich., 444.
*Sucher, Jos., 394.
Sucher, Rosa, 396.
Sudermann, H., „Die drei Reiherfedern“ 425, 491, 546.
*Suske, H., 443.
*Sylva, Eloi, 397.
Sylter Lustspiele 148.

*Taeger, Friedr., 84.
*Taliansky, Leonie, 522.
Tannhäuser 226.
Tell, Wilh., 383.
*Ternina, Milka, 136, 436.
*Tetzlaff, Karl, 394.
*Tewele, Franz, 276.
Theaterrecht 98.
Theaterzettel 425.
*Thimig, Hugo, 253.
Tiere auf der Bühne 144.
Toilettenkünstlerinnen auf der Bühne 509.
Triesch, F. G., „Ottilie“, 88.
Trotha, Thilo von, „Hofgunst“ 89.
Tschaikowsky, „Eugen Onégin“ 91.

*Ulrich, Pauline, 157.
Ulrici, Wilh., 83.
*Urbanska, Margarete, 396.

Vademecum dramat. Werke 525.
*Van Dyck, Ernest, 343.
*Vasquez, Molina, 287.
*Vogl, Heinr., 439.
Volkmann, Rob., 185.
*Vollmer, Arthur, 391.
Voß, Rich., 173.

Wagner, Christian, 230.
Wagner, Jos., 252.
Wagner, Rich., 41, 226, 313, 366.
Wagner, Siegfried, 421.
Wagnerlitteratur 244.
Walesrode, Ludw., 477, 575.
*Wallenstein 333, 355, 378, 383, 567.
Walter, Oskar, u. Leo Stein, „Die Lustspielfirma“ 423.
*Walter, Dr Raoul, 439.
Wandertheater 67.
*Wedekind, Erika, 156.
Weimarer Brief 376.
*Weiner, Mary, 532.
*Weingartner, Felix, 394.
*Weintraub, Leop., 529.
Weitz, Adrienne, 396.
*Wricke, Paul, 157.
Wiene, Frz., 158.
*Wiener Burgtheater 245, 265.
*Wiener Hofoper 341.
*Wiener Komiker 274.
Wiener Privattheater 259.
Wiener Theater, Geschichte der, 51.
Wiesbadener Hoftheater 101.
*Wilbrandt, Ad., „Der Meister von Palmyra“ 288.
Wildauer, Mathilde, 252.
Wildenbruch, Ernst von, 22.
—, Wallenstein-Prolog 143.
—, „Gewitternacht“ 470.
Wilt, Marie, 183.
*Winkelmann, Herm., 347.
Witgenstein, Fürstin, 40.
*Wohlmuth, Alois, 443.
*Wolter, Charlotte, 254.
Wrede, Friedr., „Das Recht auf sich selbst“ 569.

Xenien 524.

Zabel, Dramaturgie, 525.
*Zauberflöte 7.
*Zaza 371, 567.
*Ziegler, Clara, 442.
Zobeltitz, F. von, „Tamtam“ 570.
Zu unsern Bildern 239, 288, 335, 383, 522, 573.
Zumpe, Herm., 414.

Digitized by Google

Seite

David, J. J., Die Wiener Saison . . 189
— Die Wiener Privattheater 259
Eberhardt, Goby, Von den Hamburger Theatern I. 128
— Schillings Oper „Ingwelde" . . . 414
Ertel, Paul, Eugen Onégin, Oper von Tschaikowski 91
— Giordanos Oper „André Chénier" . 455
— Berliner Opernnovitäten 563
Eschelbach, Hans, Brief aus Köln. I. . 516
Francke, Otto, Prof., Weimarer Brief. I. 376
Fürst, Rudolf, Das Deutsche Theater in Prag. I. 380
Hartmann, Ludwig, Das 350jährige Jubiläum der Dresdener Hofkapelle . . . 93
Hartmann, Sadakichi, Von den New Yorker Theatern 232
Henzen, Wilh., Leipziger Theaterbrief. I. 81
Laverrenz, Viktor, Was hat Berlin von der kommenden Theatersaison zu erwarten? I. II. 43, 85
Löwe, Theodor, Die Breslauer Theater. I. 92
Luther, Arthur, Von den Moskauer Theatern. I. 471
Mentzel, E., Von d. Frankfurter Theatern. I. 366
Müller-Guttenbrunn, Ad., Das Kaiser-Jubiläums-Stadttheater in Wien . . . 267
O(rdemann), L., Brief aus Hannover. I. 178
Osborn, Max, Von den drei Reiherfedern 491
Ritter, E. E., Königliche Schauspiele in Hannover. II. 518
Schaumberg, Georg, Münchener Brief. I. 135
Spicer, Mavro, Budapester Brief . . . 285
Stark, Ludwig, Das Rothenburger Festspiel „Der Meistertrunk" 122
Stümcke, Heinrich, Von den Berliner Theatern. I. II. IV. V. VII. VIII. IX. X. . 46, 87, 192, 235, 422, 468, 513, 568
Wagner, Siegfried, als Komponist . . 421
Zoozmann, Richard, Von den Berliner Theatern. III. VI. 138, 337

III. Plaudereien, Humoresken, Skizzen, Gedichte, Bühnenallerlei.

Alwin, H. C. (ps.), Tiere auf der Bühne 144
Beetschen, Alfred, An Pepi Glöckner . 74
Bern, Max, Täuschende Erinnerung . . 490
Bühnenallerlei 523
Falke, Gustav, Reigen 21
— Sehnsucht 172
F(resenius), Aug., Splitter u. Späne 145, 241
Fulda, Ludwig, Prolog zu Wilh. Jordans Lustspiel „Durchs Ohr" 464
Gaudy, Alice, Freiin v., Wandertheater in Oesterreich 67
— „1899" 326
Grünwald-Zerkowitz, Sidonie, Coiffeurkünstlerinnen auf der Bühne . . 509
Hoffmann, Max, Claqueur Klobe . . 331
Horovitz-Barnay, Ilka, In Dur und Moll 181
Isolani, Eugen, Ein origineller Souffleur 95
— Lampenfieber 465
— Die Mystifikation 474
Jacobson, Benno, Ach diese Autoren! 132
— Hinter den Coulissen von „Faza" . . 371
Jordan, Wilh., An Gerhart Hauptmann 418
Kahlenberg, Max, Wildenbruchs Feuertaufe 22
— Wie Hermann Müller als Mime entdeckt wurde 549
Kalkschmidt, Eugen, Kunsterklärer oder Handelsblatt? 425
Kiehne, Hermann, Frau Hel 360
Kunert, August, Winter 446
Lindner, Anton, Werbung 258
Mehring, Siegmar, Der Hervorruf . . 239
Moderne Xenien 524
Müller-Bohn, Herm., Wie Kaiser Friedrich als Prinz Komödie spielte . . . 407
Rudelsberger-Moltan, H., Ein Ballett in der Wüste 29
Schaumberg, Georg, Allerseelen . . . 121
Schmidt-Häßler, Der erste Lorbeer . . 556
Uhlmann-Bixterheide, Wilh., März . . 548
Wagner, Oskar, Lehfeld 519
Weiland, Rich., Altersverhältnisse auf der Bühne 49
Zoozmann, Rich., Prolog.
— Herbstlied 58

IV. Vom Büchertisch. Seite 30, 98, 147, 242, 289, 335, 525.

Verzeichnis der besprochenen Werke in alphabetischer Reihenfolge der Autoren.

Batka, Richard, Musikalische Streifzüge . 526
Beetschen, Alfred, Gedichte 290
Bettelheim, Anton, Acta diurna . . . 243
Bierbaum, Otto Julius, Der bunte Vogel 525
Billroth, Theodor, Gesammelte Briefe . 289
Bulthaupt, Heinrich, Carl Löwe . . . 98
Dieterich, Alb., Erinnerungen an Brahms 244
Engel, J. B., 100 Lustige Bilder und Witze 335
Fastenrath, Johannes, „Don José Zorrilla" 290
Fuchs, Karl, Dr., Künstler und Kritiker 50
Fuchs, Reinhold, Strandgut 290
Gelber, Adolf, Shakespearesche Probleme. Neue Folge 335

Seite

Gottſchall, Rudolf von, Aus meiner Jugend 290
Graf, Max, Deutſche Muſik im XIX. Jahrh. 243
Grotthus, J. E., Freiherr v., Probleme und Charakterköpfe 243
Haaſe, Friedr., Was ich erlebte 1849 bis 1896 50
Hahn, Arth. u. a., Franz Liszt . . . 244
Harnack, Otto, Schiller 535
Henzen, Wilhelm, Savitri 290
Ibſen, Henrik, Jugenddramen 147
Kalbeck, Max, Opernabende 526
Kobell, Luiſe v., König Ludwig II. . . . 243
Kohut, Ad., Das Ewig Weibliche . . . 243
Körting, Guſt., Prof., Geſch. des griech. u. röm. Theaters 242
Kretzer, Max, „Der Sohn der Frau" . 290
Lackowitz, Wilhelm, Opernführer . . . 290
Laverrenz, V., Denkſchrift 244
Levetzow, Freiherr v., Höhenlieder . . 290
La Mara, Briefwechſel zwiſchen Liszt und Bülow 526
Monaldi, Gino, Giuſeppe Verdi . . . 244
Morgenſtern, Olga Arendt, „Für geſellige Kreiſe" 290
Moſer, Andreas, Joſeph Joachim . . 244
Opes, Otto, Deutſches Theaterrecht . . 98
Othmer, Vademecum dramat. Werke . 525
Peſchel, E. u. Dr. Wildenow, Theodor Körner und die Seinen 242
Pochhammer, Ad., Einführung in die Muſik 243
— Wagners Nibelungen 243
— Die beliebteſten Symphonien 243
— Joh. Brahms 244
Pfungſt, Arthur, Neue Gedichte . . . 290

Seite

Reimann, Prof., Heinr., J. Brahms . 244
Reuß, Ed., Franz Liszt 244
Schleſinger, Max, Geſchichte des Breslauer Theaters 1522—1841 525
Schotz, Prof. Bernh. u. a., Die beliebteſten Chorwerke 243
Schwertz, Rud., Eſther im Drama . . 51
Siebs, Th., Prof., Sylter Luſtſpiele . . 148
Simon, Otto, Friedrich Haaſe 50
Sittenberger, Hans, Das dramatiſche Schaffen in Oeſterreich 98
Spielhagen, „Herrin" 290
Stifter, Adalbert, Ausgewählte Werke . 526
Vogt, Friedr., Prof. und Prof. Max Koch, Geſchichte der deutſchen Litteratur 242
Weilen, Alex. v., Die Theater Wiens II. 51
Weltrich, Richard, Chriſtian Wagner . 290
Weißheimer, Wendelin, Erlebniſſe mit Rich. Wagner u. a. 244
Widmann, J. V., J. Brahms 244
Wolff, Eugen, Poetik 525
Zabel, Eugen, Moderne Dramaturgie . 525
Zoozmann, Richard, Zwiſchen Himmel und Erde 290

V. Verſchiedenes.

Bekanntmachung 429, 478
Büchereinlauf . . . 99, 245, 336, 478
Bühnentelegraph 522, 575
Preisausſchreiben 571
Redaktions-Briefkaſten 241, 289, 385, 428, 477, 524, 575.
Sprechſaal 140
Zu unſern Bildern 239, 288, 335, 383, 522, 573.

Prolog.

Der Verleger. Der Schriftleiter. Der Illustrator.

Der Verleger:

Da heute, wie bekannt, in aller Welt
Sehr wenig Zeitungsblätter sind zu finden,
Hab' ich mir's höchst verdienstlich vorgestellt,
Mit viel Geschmack, Verstand und Geld
Ein neues, schönes Blatt zu gründen!

Der Schriftleiter:

Vortreffliche Idee! Der Herbst ist auch
Die beste Zeit dazu: bei Baum und Strauch
Sehn wir manch Blatt jetzt fallen von den Zweigen,
Im Gegensatz dazu mög' drum das unsre steigen!

Der Verleger:

Zweimal soll's in des Mondes Lauf erscheinen,
Soll Kunst und Wissen angenehm vereinen;
Mit stolzen Namen sei's durchaus geziert,
Vorzüglich redigiert —

Der Illustrator:

— und illustriert!
Denn was giebt Wert und Würde einer Zeitung?

Der Schriftleiter:

Der Inhalt!

Der Illustrator:

Wohl — nur muß man ihn erst lesen!
Jedoch hat so ein Blatt, des inres Wesen
Der Welt noch fremd, den Bildschmuck zur Begleitung,
Ah! das lenkt gleich den Blick von allen

Digitized by Google

Aufs bunte Titelbild mit Neugier und Gefallen;
Und prächtig präsentiert im prächt'gen Rahmen
Die Schar der großen sich und kleinen Namen.

Der Verleger:

Bravo! die Herren kommen schon in Glut;
Wo Wärme herrscht, ist das Gedeih'n nicht fern,
Und leuchtend schält sich aus der Knospe Hut
Zum Licht empor der schönste Blütenstern.
Schon seh' ich auf den Plätzen, auf den Gassen
Nach unserm Blatt vieltausend Hände fassen,
Man drängt, man reißt sich nach der neusten Nummer;
Hausierer hör' ich schrein mit Stentorstimme,
Daß die Rentiers — aus ihrem Mittagsschlummer
Gestört, hochfahren mit verhaltnem Grimme.
Auf jedem Bahnhof malt sich das Plakat
In weithin leuchtenden, sieghaften Farbentönen —

Der Schriftleiter:

Sofern nicht die Zensur verderblich naht!
Minister machen oft den Dichtern Kummer,
Geborne Feinde sind es alles Schönen,
Das je geschenkt uns ward von den Kamönen,
Und unerforschlich ist ihr Schicksalsrat!

Der Verleger:

Welch rauhes Wort macht meinen Traum zerschäumen,
Und welch ein rauher Fuß zertrat
Die schon verheißend aufgegangne Saat?
Jedoch Sie haben recht: jetzt von Erfolg zu träumen
Ist noch zu früh! — So laßt uns denn mit Fleiß
Zu Werke gehn, daß wir das Wort erproben:
Man soll den Tag nicht vor dem Abend loben,
Bedenkend: dem Erfolg vorangehn muß der Schweiß.
Drum frisch gewagt! Je eher Sie darüber
Sich ernsthaft hören lassen, desto lieber
Ist mir's!

Der Schriftleiter:

Zuerst: der Inhalt und die Richtung!

Der Illustrator:

Moderne oder ideale Dichtung?

Der Verleger:

Was „Dichtung", Freund! Ist er nicht recht bei Trost?
Vergißt er ganz, daß nichts so sehr erbost
Das Publikum, als Verseschlucken —
Und wenn wir noch so elegant sie drucken!
Nein, das ist nichts mehr für moderne Leute!
Ich, mein Herr Maler, habe Bessres vor,
Und größer ist, was ich zu schaffen mir erkor. —
Sie Beide wissen's: alles dreht sich heute
Um das Theater, das als Mittelpunkt
Im Reich der Kunst gleich einer Sonne prunkt;
Und rätselhaft, wie des Magneten Kraft,
Zieht sie mit nie gelöschter Leidenschaft

Aus ſtillen Laufes abgelegner Bahn
Der kleinern Sterne unſelbſtänd'ges Schwärmen
An ihre Mutterbruſt zu ſtärkerem Erwärmen.
Urteilen Sie! Iſt's da nicht wohlgethan,
Wir fügen uns dem allgemeinen Plan
Und ſchaffen dieſen fruchtbar'n Intereſſen
Ein ſtrahlenſammelndes Zentralorgan,
Darin wir nach gerechtem Lote meſſen
Alles, was wird, gefällt und unterliegt,
Ins Dunkle ſchwindet oder glänzend ſiegt?

Der Illustrator:

Ei, das wird eine amüſante Schrift,
Jedoch was thu' ich da mit Farb' und Stift?

Der Verleger:

Geduld! wir wollen davon ſpäter reden,
Zu denken und zu ſchaffen giebt's für jeden!

Der Schriftleiter:

Den Titel hab' ich ſchon: — „Bühne und Welt".

Der Illustrator:

Schön! das gemahnt bei allen tücht'gen Leuten
An Schillers Bretter, die die Welt bedeuten —
Und ſolch' Citat iſt's juſt, was ſtets gefällt!

Der Verleger:

Von mir auch ſei der Titel acceptiert!
Nun laſſen Sie uns von dem Inhalt ſprechen.

Der Schriftleiter:

Zuerſt heißt's alſo: fleißig Lanzen brechen;
Schauſtück und Spieler werden kritiſiert,
Den Autor muß man kitzeln oder ſtechen,
Wie's jedem nach Gerechtigkeit gebührt.
Aus autobiographiſchen Memoiren
Muß ferner Wiſſenswertes viel erfahren
Der brave Leſer; Mimen und Autoren
Sei'n uns zur Mitarbeit dazu erkoren;
Denn was ſchafft höhern Anreiz, als genau
Zu ſehn, zu hören, was das Volk „vom Bau"
Daheim aus ſeinen eigenen vier Pfählen
Intimes allerlei weiß zu erzählen,
Von Künſtlerfahrten, ſtillem Märtyrtum,
Von Streit und Kämpfen um den goldnen Ruhm?

Der Illustrator:

Dann eifre mit der Feder die Palette
Bei dieſer Schild'rung um die Wette —
In holden Farbenreiz getaucht erſcheine
Der Sängerin und des Tragöden Bild,
Und, ihnen unentbehrlich, eine
Der Dichter ſich, des grübelnd Haupt erfüllt
Von all dem ſchmerzgebornen Sein und Leben,
Dem Jene Körper, Klang und Wahrheit geben!

Der Schriftleiter:

Als Neuheit werden uns beſonders glücken
Die Scenenbilder von den beſten Stücken,
Die hier und anderwärts den Sinn erbauen.

Der Illustrator:

Gleichfalls iſt's manchmal gut, zurückzuſchauen,
Im treuen Abbild zeigend den Modernen,
Wie unſre Vordern ehemals in fernen
Verklungnen Tagen ſich aus Bühnenbildern
Die bunte Welt verſtanden abzuſchildern.

Der Verleger:

So dacht' ich mir's! — Ihr meine zwei Getreuen
Verſtandet recht, was dunkel ich geahnt.
Jetzt, wo zum erſten Schritt der Weg gebahnt,
Wird uns das Vorwärtsſchreiten baß erfreuen.
Viel Neues ſieht ein jeder neue Morgen
Entſtehn, und ratlos wendet ſich, verwirrt
Die Menge ab, da ſchwer die Wahl ihr wird,
Wie aus dem Wuſt, der lärmend ſie umſchwirrt,
Die prüfende Begier das Rechte nehm'?
Erſparen wir dem Volk des Wählens Sorgen,
Erleichtern wir es ihm, vom Schatz der Kunſt zu borgen,
Und unterweiſen wir es ganz bequem,
Wie es aus allem Guten ſich ein Korn,
Von allem Schönen eine Blüte wähle,
Und ſich erfriſchend tauche Herz und Seele
In deutſcher Kunſt erquickend reinen Born.

Der Schriftleiter:

Ja, laßt uns raffen aus der Tage Flucht
Das Unvergängliche — laßt von dem Neuen
Ein ausgewähltes Mahl den Sinn erfreuen,
In Silberſchalen bieten goldne Frucht.

Der Illustrator:

Der Beſte gebe gern ſein Beſtes hin,
Sich zum Genuß, den andern zum Gewinn.
Der edle Wille zieh' wie ein Magnet
Die edeln Geiſter an — und reich und reicher
Füll' mit des Tages Ernten ſich der Speicher.
Ob dann manch Feuer auch im Sturm verweht,
Ob manche Blüte auch im Froſt vergeht,
Genug des Schönen wird in unſern Spalten
Zur Luſt und Lehre prangend ſich entfalten!

Der Verleger:

So laßt uns denn nach liebgewohnter Regel
Auf unſer Schiff des Himmels Huld erflehn,
Bevor es, froh-bemannt, ſtolz unter Segel
In fährdevolle Gegenden ſoll gehn.
Als guter Wind treib' uns des Volkes Gunſt,
Das Steuer leite Liebe und Vertrauen —
Und was im Geiſte wir als Ziel erſchauen
Wink' uns als Preis: das goldne Vließ der Kunſt!

A. Z.

Digitized by Google

[illegible] im Königl. Glaspalast in München 1898.)

Digitized by Google

Ernst von Possart.

Nur ein entſchloſſner Geiſt,
Der unverwandten Blicks
Nach ſeinem Ziele ſtrebt,
Iſt Meiſter ſeines Glücks.

Am Abend des 9. Juni 1864 gab es hinter den Couliſſen des Münchener Hoftheaters eine unerwartete Ueberraſchung. Ein junger Schauſpieler vom Stadttheater in Zürich ſpielte als Gaſt den „Franz Moor". Die „lieben" Kollegen prophezeiten einen eklatanten Durchfall: ein 23jähriger Anfänger, noch dazu von einem Theater zweiten Ranges, erkühnte ſich, auf einer Hofbühne, über deren Bretter der große „X" und der große „Z" geſchritten waren, den „Franz Moor" zu ſpielen — das war ein Vergehen gegen die geheiligte Tradition, das nicht ungerächt bleiben konnte. Aber ſiehe da, die ſchadenfrohen Geſichter hinter den Couliſſen wurden von Akt zu Akt länger und länger; das Publikum, erſt durch das realiſtiſche Spiel des Gaſtes frappiert, intereſſierte ſich von Scene zu Scene mehr für den kühnen Neuerer und bereitete dem jungen Künſtler am Schluſſe ſeiner Rolle einen ſtürmiſchen Erfolg.

Der Anfänger von damals ſteht heute an der Spitze der Münchener Hofbühne; ſeine Bruſt iſt mit Orden geſchmückt, Würden und Titel wurden ihm zu teil, und die halbe Welt kennt ſeinen Namen: Ernſt von Poſſart. Die Deviſe, die ſich der junge Künſtler gewählt, blieb bezeichnend für ſeine ganze Laufbahn: entſchloſſenen Geiſtes ſtieg er empor von Stufe zu Stufe und wurde zum Meiſter ſeines Glückes.

Drei Jahrzehnte gehört Ernſt von Poſſart dem Münchener Hoftheater an; in einer dreifachen Eigenſchaft, als ausübender Künſtler, als Regiſſeur und als Leiter hat er ſeine Wirkſamkeit bethätigt. Dem glücklichen Debut folgte das Engagement, dann 1872 die Ernennung zum Regiſſeur, 1875 zum Oberregiſſeur; 1892 erhielt Ernſt von Poſſart den Titel Profeſſor, 1893 avancierte er zum Generaldirektor und 1895 erfolgte ſeine Ernennung zum Intendanten, der ſich noch die Erhebung in den Adelsſtand anſchloß.

Eine Charakteriſtik des darſtellenden Künſtlers Ernſt von Poſſart zu ſchreiben, liegt nicht in meiner Abſicht. Das iſt in zahlloſen Kritiken und

Digitized by Google

Monographien bereits erschöpfend geschehen; aber um das Gesamtbild zu vervollständigen, muß dieser Teil seiner Wirksamkeit wenigstens gestreift werden. Bei Beginn seiner Laufbahn einem gewissen Pseudorealismus huldigend, der damals als Reaktion gegen die deklamatorische Schule von Berlin und Dresden aufkam, eine Spielweise, die sich in naturalistischen Uebertreibungen und Mätzchen gefiel, rang sich Possart bald zu einer Periode künstlerischer Reife durch, in der er, wie der Bildhauer seine Statuen, mit sicherer Hand und überlegenem Geiste seine Gestalten formte. Von dieser künstlerischen Entwickelung Possarts gilt, was Rötscher über Seydelmann sagt: „Ausgehend von dem Streben nach Naturwahrheit und nach dem treuen Abbild des Lebens, hat er sich allmählich von den Schlacken der bloßen Natürlichkeit gereinigt und sich zur Idealität in dem Sinne erhoben, daß er seine Gestalten immer mehr und mehr zu Trägern allgemeiner Richtungen, Prinzipien und Lebensformen machte, ohne deshalb die individuelle Lebendigkeit einzubüßen." Der oben angeführte Vergleich mit dem Bildhauer trifft auch in anderer Beziehung zu. Possarts Darstellungen sind von der ersten bis zur letzten Scene wie aus einem Gusse, und auf dieser vollkommenen Beherrschung seiner Rollen nach innen wie im äußeren — seine Masken sind Seelenabdrücke — beruht zum größten Teil seine gewaltige Wirkung. Im Besitze eines prachtvollen Organs von seltener Schulung, legt Possart oft den Schwerpunkt der Darstellung auf die rhetorische Seite. Sein Antonio im „Tasso", Shylock, Manfred, Nathan, Mephisto, Rollen, in denen eine gewisse Dialektik vorherrscht, sind Meisterleistungen auf dem Gebiete des Dramas, denen sich die mit minutiösem Fleiße ausgearbeiteten Chargen des Advokaten Berent im „Fallissement", des Rabbi Sichel, Napoleon I., als Kabinetstücke feinsinniger Charakterisierungskunst anschließen.

Der Schauspieler Possart hat enthusiastische Bewunderer und erbitterte Gegner gefunden. Man hat ihn einen „Verstandesschauspieler" genannt, der seine Erfolge nur einer virtuos ausgebildeten Technik verdanke. Einem bloßen „Verstandesschauspieler" wären die Erfolge, die Possart errang, unmöglich gewesen. Neben einer hervorragenden Technik besitzt Possart auch Unmittelbarkeit der Empfindung und Anschauung, wenn auch bei seinen Darstellungen das reflektierende und rhetorische Element überwiegt. Kurz: zu den wenigen Auserwählten, den impulsiv und intuitiv wirkenden Künstlern, zu den genialen Schöpfern wird man Possart nicht zählen, aber unter den Großen im Reiche der deutschen Schauspielkunst wird sein Name immer an erster Stelle stehen. Einen Vorzug können ihm selbst seine erbittertsten Gegner nicht streitig machen: die Meisterschaft des Wortes. Possarts Rede ist von seltener Klarheit und Prägnanz, Kraft und Plastik des Ausdrucks. Possart in einer größeren Rolle zu hören, ist ein Genuß, zumal in einer Zeit, in der die Sprachverlotterung auf den deutschen Bühnen durch die falsche Auffassung der angeblich in der modernen dramatischen Produktion formulierten Forderung einer „unbedingten Natürlichkeit" ihren Höhepunkt erreicht hat.

Und nun zu Possart, dem Intendanten.

Eduard Devrient stellt in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst wiederholt den Satz auf: „Nur Schauspieler vermögen in der Leitung eines Theaters Ersprießliches zu leisten." Heinrich Laube, der unübertroffene Mechaniker des deutschen Theaters, pflichtet ihm bei und fährt fort: „Ein Theater-

„Die Zauberflöte.“ — Schlußdekoration des ersten Aktes im Königl. Hof-Theater zu München.

Tempelhain.

Nach Original-Skizze von Carl Lautenschläger in München.

direktor wird nie für die Schöpfungen seines Theaters einstehen, wird sie nie in letzter Instanz fördern können, wenn er nicht die Proben leitet von Anfang bis zu Ende." Sucht man in der Chronik der deutschen Bühnen nach Beweisen für den Devrientschen Ausspruch und erwägt man die Erfolge der Hamburger Bühne unter Schröder, des Gothaer Hoftheaters unter Eckhof, des Berliner Schauspiels unter Iffland, so ist man geneigt, Devrient beizustimmen. Nimmt man den Satz auch nur cum grano salis, so war Possart kraft seiner künstlerischen Antecedenzien wie kein Zweiter zum Bühnenleiter prädestiniert.

Das Münchener Hoftheater, 1778 unter dem stolz klingenden Namen „Nationale Schaubühne" begründet, sah während eines 120jährigen Bestehens 13 Intendanten an seiner Spitze. Die Mehrzahl derselben, Beamte oder schöngeistig angehauchte Kavaliere, betrachteten ihr Amt als angenehme Sinekure und beschränkten ihre Thätigkeit darauf, die Ausgaben und Einnahmen mühsam im Gleichgewicht zu halten. Nur vier haben durch ihre Direktionsführung Anspruch auf künstlerische Bedeutung erworben: der auch als Dichter bekannte Freiherr M. von Babo, der Theaterpraktiker von Küstner, Hofrat von Dingelstedt und Possarts Vorgänger Freiherr von Perfall. Die Oper dominierte; das Schauspiel blieb Stiefkind und fand nur unter Dingelstedt, der die ersten Gesamtgastspiele inscenierte, und unter Perfall sorgsamere Pflege. Da trat unter der Regierung König Ludwigs II. einer der gewaltigsten Geister unseres Jahrhunderts mit dem Münchener Hoftheater in Berührung, um dieser Bühne fortan seinen Stempel aufzudrücken: Richard Wagner. Hans von Bülow an der Spitze des Orchesters, das Ehepaar Vogl, Kindermann, die Mallinger ꝛc., dieses unvergleichliche Ensemble führte die Werke des Meisters zu ungeahnten Triumphen. Das Münchener Hoftheater wurde die Wagner-Bühne par excellence und ist es trotz Bayreuth auch geblieben.

Als Possart zur Leitung der Münchener Bühne berufen wurde, fand er die Bahn, die er zu verfolgen hatte, bereits vorgezeichnet. In erster Linie galt es, das Vermächtnis, das der Messias von Bayreuth in seinen Werken dem deutschen Volke hinterließ, in mustergiltiger Weise zu wahren, zu pflegen und damit München ein Reservatrecht auf dem Gebiete der Kunst zu sichern. Possart begann, unterstützt von einem Generalstab kongenialer Kräfte, mit einer Neueinstudierung des „Rings", der er Neueinstudierungen und Neuinscenierungen von „Rienzi", „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Meistersinger" folgen ließ, und in denen der neue Intendant eine geradezu geniale Begabung als Opernregisseur offenbarte. Man muß den ersten Akt des „Lohengrin" in der Münchener Inscenierung gesehen haben, um zu begreifen, welche Wirkungen Possart zu erzielen weiß. Da ist keine Spur mehr von Schablone; Chor und Komparsen sind zu einer leidenschaftlich bewegten, organisch in die Handlung eingreifenden Masse verschmolzen. Das Ganze ist ein von pulsierendem Leben strotzendes Bild, umstrahlt von dem Zauber der Romantik und erfüllt von dem Geiste Richard Wagners. Diese Neuinscenierungen waren mit schweren finanziellen Opfern verknüpft, da auch Dekorationen und Kostüme neu angeschafft wurden. Der neue Leiter bewährte sich aber nicht bloß als ein Meister der mise en scène, er entpuppte sich auch als ein vorzüglicher Rechner. Unter Heranziehung hervorragender Kräfte von andern Bühnen veranstaltete Possart während der Fremdensaison die sogenannten „Aufführungen Richard Wagnerscher Werke". Das Unter-

„Die Zauberflöte." — Schlußdekoration des zweiten Aktes im Königl. Hof-Theater zu München.

Sonnentempel.

Nach Original-Skizze von Carl Lautenschläger in München.

Ernſt Poſſart als Mephiſto
(Gemälde von C. Aron).

nehmen reüſſierte glänzend. Das große Haus war jeden Abend von einem internationalen Publikum dicht beſetzt, und in den verſchiedenſten Sprachen hörte man das Lob des kunſtſinnigen Intendanten verkünden. In Villa Wahnfried ſchien man allerdings nicht ſehr erbaut von dieſer Etablierung einer Bayreuther Filiale in München.

Erwarb ſich Poſſart mit dieſen Neueinſtudierungen ſpeziell die Anerkennung der großen Richard Wagner-Gemeinde, ſo ſicherte er ſich durch eine dieſen Neuſchöpfungen folgende Großthat den aufrichtigen Dank aller Muſikfreunde. Poſſart brachte die Opern Mozarts, ſoweit ſie ſich noch auf dem Repertoire der deutſchen Bühnen befinden, zum erſten Male nach dem Original in neuer Inſcenierung und Ausſtattung. Den Reigen eröffnete „Figaros Hochzeit", die Meiſterſchöpfung unter Mozarts komiſchen Opern. Die Inſcenierung des „Lohengrin" erregte Aufſehen, die Neueinſtudierung von „Figaros Hochzeit" geſtaltete ſich zu einem Ereignis. Begeiſterte Kritiker ſprachen von einer „Wiedergeburt" Mozarts. Das Wort ſagt nicht zu viel; Poſſart hat in der That mit dieſen Neueinſtudierungen eine künſtleriſche Reſurrektion erreicht. Bei den Werken Richard Wagners handelte es ſich nur um eine Neugeſtaltung des äußeren Rahmens. Die Opern Mozarts hatten aber im Laufe der Jahre, hauptſächlich durch ihre Verpflanzung in die großen Räume der modernen Opernhäuſer, vielfache Verſtümmelungen erfahren. Poſſart ging auf die Originalpartitur zurück. Durch eine diskrete Beſetzung des Orcheſters entſprach er den urſprünglichen Verhältniſſen und den Intentionen des Komponiſten. Als Textbuch wurde die kritiſch revidierte Bearbeitung von J. Rietz gewählt und für Koſtüm und Ausſtattung war die Entſtehungszeit des Luſtſpiels, die gewitterſchwangere Zeit, in der, wie Napoleon ſagte: »la révolution déjà en action«, maßgebend. Der Erfolg der Aufführung war ein vollſtändiger; neben den unvergänglichen Schönheiten der Oper trat auch der dramatiſche Charakter des Meiſterwerkes viel plaſtiſcher in Erſcheinung wie ſonſt. Bei der Neueinſtudierung von „Figaros Hochzeit" bot ſich Poſſart allerdings ein nicht zu unterſchätzender Vorteil in dem prächtigen Raume des Reſidenztheaters, dieſem Schmuckkäſtchen des Rokokoſtils, in dem die Geiſter jenes lebens- und kunſtfreudigen Zeitalters noch heute heimiſch ſind und auf deſſen Bühne »il grande Mozart« ſelbſt die Proben zu ſeinem „Idomeneus" leitete. Dieſer unvergleichliche Rahmen trug weſentlich zum Erfolge bei. Das zweite Werk des großen Genius, das auf dieſer Bühne ſeine Wiedergeburt erlebte, war „Don Giovanni". Die Aufführung brachte eine neue Ueberraſchung: die drehbare Bühne, eine Erfindung

Digitized by Google

Meiſter Lautenſchlägers, des genialen Bühnentechnikers, eine Erfindung, die für die Zukunft der mise en scène-Kunſt von größter Bedeutung ſein wird. Dann folgten »Cosi fan tutti«, „Entführung aus dem Serail" und — zugleich als Schlußſtück und Krönung des nicht genug zu rühmenden Unternehmens, die „Zauberflöte". Die Aufführung dieſes echt deutſchen Werkes auf der Münchener Hofbühne bietet Bilder von ſo großartiger Wirkung, von einem Farbenzauber und einer Fülle der Poeſie, wie ſie auf einer deutſchen Bühne noch nicht zu ſehen waren. Gelegentlich dieſer Aufführung wurde der Vorwurf gegen Poſſart erhoben, er treibe „Meiningerei". Nichts iſt unbegründeter wie dieſer Vorwurf. Die Entſtehung der „Zauberflöte", dieſes ſymboliſchen Märchens, fiel in eine Zeit, in der die Geſtalten der Märchenwelt die Gemüter beſchäftigten, in der man ſich an „Oberon" ergötzte und an allerlei Zauberſpuk Vergnügen fand. Um dieſe naive Märchenſchöpfung dem modernen Geſchmack überhaupt genießbar zu machen, mußte man ſie mit allem Raffinement der neuzeitigen Bühnentechnik ausſtatten und ſo auf eine künſtleriſche Stufe heben. Hätte Schikaneder über die gleichen techniſchen Hilfsmittel verfügt wie heute Poſſart, er hätte ſie ſicher ebenfalls angewandt. — Poſſart gedenkt nun keineswegs auf den Lorbeeren, die er ſich als Opernregiſſeur erworben hat, auszuruhen; ſchon wird eifrig an einer Neueinſtudierung des „Freiſchütz" gearbeitet. Und nach Weber ſoll Lortzing eine künſtleriſche Auferſtehung feiern. — Wenn ich länger bei Poſſart, dem Opernregiſſeur, verweilte, ſo geſchah dies, weil Poſſarts Verdienſte auf dieſem Gebiete weſentliche und bleibende ſind. Ich möchte das Kapitel aber nicht ſchließen, ohne noch ergänzend hinzuzufügen, daß Poſſart bei ſeinem reorganiſatoriſchen Wirken die Fühlung mit der Gegenwart keineswegs verlor. Die Aufführungen von Strauß' „Guntram", Schillings „Ingwelde", Hauseggers „Zinnober" werden es beweiſen.

Daß bei dieſer, allerdings durch die Tradition und durch die Rückſicht auf den Kaſſenerfolg gebotenen Bevorzugung des Muſikdramas das recitierende Drama auf der Münchener Hofbühne ins zweite Treffen gedrängt wurde, iſt nicht zu verhehlen. Das Schauſpiel der Münchener Hofbühne läßt mit Bedauern die thatkräftige Initiative vermiſſen, die in kurzer Zeit auf dem Gebiete der Oper ſo Großes hervorrief. Man begnügt ſich mit den in Berlin erprobten Novitäten; das „Weiße Röſſ'l" und „Madame sans gêne" beherrſchen den Spielplan; das Enſemble weiſt bedenkliche Lücken auf und den Vorſtellungen der Klaſſiker mangelt es an Stileinheit. Aber die Shakeſpeare-Bühne! wird man mir entgegnen. Ja, dieſe Shakeſpeare-Bühne — dieſes Experiment, an das ſich

Ernſt Poſſart als Sekretär Wurm
(Gemälde von T. Aron).

Digitized by Google

Ernſt von Poſſart.

ſo viele Hoffnungen knüpften und das ſo viele Enttäuſchungen brachte. Der Vorgänger Poſſarts, Freiherr von Perfall, hat im Verein mit dem Oberregiſſeur, Herrn Savits, eine feinfühlige Künſtlernatur und ein Mann von bedeutendem Wiſſen, dieſe ſogenannte Shakeſpeare-Bühne ins Leben gerufen, angeblich, um dem Genius des großen Briten völlig gerecht zu werden, in ungekürzten Aufführungen ſeiner Werke deren Schönheiten würdigen zu können. Sie ſtützten ſich bei dieſer ſceniſchen Neuerung auf ähnliche Beſtrebungen, wie ſie bereits die Romantiker Tieck und Immermann verfolgten. Nun wollten aber die Romantiker mit der beſtehenden, von den Franzoſen und Italienern übernommenen Bühneneinrichtung vollſtändig tabula rasa machen und an ihre Stelle die urſprüngliche nackte Shakeſpeare-Bühne mit der oft citierten, aber durch die neuere Forſchung in das Reich der Legende verwieſenen „Dekorationstafel" ſetzen. Die Perfallſche Shakeſpeare-Bühne iſt aber weder Fiſch noch Fleiſch, ſie iſt ein Kompromiß und wirkt gerade dadurch illuſionsſtörend. Und dann, wenn man bei der Inſcenierung von Mozart und Wagner in den Spuren der Meininger wandelt, warum bei Shakeſpeare dieſer unangebrachte Puritanismus? Iſt noch niemand auf dieſen Dualismus aufmerkſam geworden? Will man ſchon Shakeſpeare unverkürzt bringen, warum greift man nicht zur drehbaren Bühne Meiſter Lautenſchlägers, die in raſcheſter Zeitfolge die Aufſtellung eines wirkſamen Bühnenbildes ermöglicht. Nachgerade jedoch hat man ſich überzeugt, daß die ungeſtrichenen Aufführungen der Shakeſpeareſchen Stücke eine philologiſche Grille, ein Nonſens ſind. Ja, man verſündigt ſich an dem Geiſte des Dichter, wenn man ſeine Werke ungekürzt giebt. So wird z. B. die mächtige Wirkung der erſten drei Akte von „Julius Cäſar" durch die verſandende, ſich träge dahinſchleppende Handlung der letzten beiden Akte faſt völlig aufgehoben. Vielleicht findet ſich einmal Gelegenheit, an dieſer Stelle das intereſſante Thema der Shakeſpeare-Bühne eingehend zu behandeln.

Ich bin bei der Thatkraft und dem Ehrgeize des Intendanten von Poſſart überzeugt, daß er auch dem etwas vernachläſſigten Schauſpiel ſeine Aufmerkſamkeit zuwenden wird. Er hat die eben begonnene Saiſon mit einer erfreulichen That eröffnet, er hat des jungen Björnſons Schauſpiel „Johanna" zur Aufführung gebracht, zur erſten Aufführung in Deutſchland. Er hat ferner bekannt gegeben, daß in Kürze eine vollſtändige Neuinſcenierung der Wallenſtein-Trilogie folgen ſoll. Das ſind verheißungsvolle Ausblicke. — Die Domäne der Oper iſt die über Zeit

Digitized by Google

Digitized by Google

und Raum erhabene Gefühlswelt, sie ist international. Das Schauspiel ist dagegen national, es bleibt die „Chronik und der Spiegel" seiner Zeit und ist der künstlerische Niederschlag der geistigen Strömungen, die eine Zeit beherrschen. Und darum wünsche ich, Possart möge die modernen dramatischen Produktionen mehr berücksichtigen. Ich will damit nicht sagen, daß die Münchener Hofbühne den wechselnden litterarischen Moden folgen soll; das ist Sache der Spezialitätenbühnen. Ganz abgesehen von den Schranken, die der Aktionsfreiheit einer Hofbühne an und für sich gezogen sind, deutet schon der konservative Charakter dieser Bühnen mehr auf die Pflege des Beständigen und Dauernden. Das wirklich Bedeutende in der Produktion der Gegenwart muß jedoch im Repertoire der Münchener Hofbühne vertreten sein. Das Wiener Burgtheater gibt Ibsens „Wildente" und „Baumeister Solneß", das Stuttgarter Hoftheater hat einen Ibsen-Cyklus inscenieret, das Berliner Schauspielhaus wagt sich an Anzengruber und die Dresdener Hofbühne erzielt mit „Einsame Menschen" große Erfolge. Diese wenigen Fingerzeige mögen genügen.

Es erübrigt mir noch, kurz zu erwähnen, was Intendant von Possart außer seiner künstlerischen Thätigkeit in technischer und administrativer Beziehung geschaffen. Es ist selbstverständlich, daß für den scenischen Apparat der Wagner- und Mozart-Aufführungen die neuesten Erfindungen auf dem Gebiete der Maschinentechnik und der elektrischen Beleuchtung — die Münchener Hofbühne war die erste, die das Dreifarbensystem in Anwendung brachte — benutzt wurden. Unter seinem Regime wurde ferner die Zentralheizung (Niederdruck-Dampfheizung) eingeführt, die inneren Räume des Kgl. Hoftheaters einer vollständigen Renovation unterworfen, der Bühnenraum des Residenztheaters erweitert und für erhöhte Feuersicherheit in beiden Häusern Sorge getragen. Possart hat nicht nur sämtliche Bühnenangehörige, sondern auch das Publikum mit hohen Summen gegen Unfälle versichern lassen. Zu Beginn der diesjährigen Saison wurde auf die Initiative Possarts hin im Kgl. Hoftheater ein im prächtigen Empirestil gehaltener Wandelgang eingerichtet, der zur Unterbringung der ebenfalls von Possart angeregten Ahnengalerie bestimmt ist. Diese Ahnengalerie umfaßt die von ersten Münchener Künstlern ausgeführten Porträts der hervorragendsten Mitglieder des Münchener Hoftheaters seit dessen Begründung. Die Galerie, ein Akt feinfühliger Pietät, wird im Oktober eröffnet.

In dem kurzen Zeitraume von 4 Jahren hat der neue Intendant nach verschiedenen Richtungen eine erfolgreiche Thätigkeit entfaltet. Ich habe versucht, das Wirken des Herrn von Possart in dem engen Rahmen des vorliegenden Artikels zu schildern. Man wird aus meinen Darlegungen entnehmen, daß es kein Fehlgriff war, einem Schauspieler die Leitung einer Hofbühne anzuvertrauen. Intendant von Possart wird das Münchener Hoftheater zu neuen Siegen führen, er wird neue Lorbeeren in den reichen Ruhmeskranz dieses Instituts flechten.

München. Georg Schaumberg.

Friedrich Hebbel als Dramatiker.

Von Prof. Dr. Richard Maria Werner.

Ibsen soll einmal in einem Gespräche seinem Staunen Ausdruck gegeben haben, daß seine Dramen in Deutschland so große Wirkung erlebt hätten, wo doch Friedrich Hebbels Werke vorangegangen waren. Damit gestand der Norweger zu, daß er sich der Kraft des Dithmarschen beuge, daß er in ihm sein deutsches Vorbild erblicke. Nicht wie Johannes dem Messias die Wege bereitete, ist Hebbel als Dramatiker der Vorläufer Ibsens, das Verhältnis könnte man eher umgekehrt auffassen. Jedenfalls erkennt man die ganze Größe des Dramatikers Hebbel, wenn man ihn an unserer Zeit mißt; er überragte seine eigene Zeit so sehr, daß ihr die Gestalt des Dichters in ihrem mächtigen Aufbau, in ihrer zukunftssicheren Bedeutung nur wie durch einen Schleier erscheinen konnte. Gervinus, der herbe Kritiker, der einseitige Lobpreiser einer vergangenen Epoche, hat bekanntlich von Hebbel das Bild gebraucht, er sei aus dem Gestrüpp seiner Tage gleich einem hohen Baum herausgewachsen. Und Gervinus hatte Recht, denn was hat denn Stand gehalten von all den Werken, die zu Hebbels Lebzeiten die Gunst des Publikums besaßen, die Bühnen beherrschten und die eigentliche Litteratur bildeten? Verweht, wie die Blätter im Herbste, modern sie im großen Papierkorb der Nation. Um Hebbel aber dreht sich der Kampf hitziger als jemals, seine Werke begegnen hier dem tiefsten Interesse, dort der Ablehnung, als gehörten sie dem heutigen Tage an, als stehe der Dichter noch mitten im Leben. Unsere junge Dichtergeneration, die oft so respektwidrig auf die Größen der Vergangenheit herabblickt, — Hebbel gilt ihr als einer der Ihren, auf den sie größeres Recht hat als die anderen; jeder verständige Bühnenleiter greift immer wieder zu Hebbels Dramen zurück, um auch die breiten Massen für sie zu gewinnen. Hebbel, der vor länger als einem Menschenalter, nur von einer verehrenden Minorität erkannt, seine scharfen Augen schloß, er ist gar nicht gestorben, ja, er fängt jetzt erst recht zu leben an.

Worin ruht das Rätsel dieses Zaubers? Warum wächst die Bedeutung Hebbels vor unsern Augen? Das zu ergründen oder wenigstens zu erraten wird vielleicht dann am ehesten gelingen, wenn man Hebbel mit dem gegenwärtigen Drama vergleicht; nur darf man nicht verkennen, daß man sein Wesen keineswegs erschöpft, falls man ihn bloß als Dramatiker faßt. Als Lyriker hat

er das Intimſte ſeiner Perſönlichkeit enthüllt, Töne gefunden, die noch lange nicht ausreichend vernommen ſind, und als Denker hat er uns einen Schatz hinterlaſſen, deſſen Reichtum ſich immer mehr enthüllen muß: ſeine unvergleichlichen „Tagebücher“. Es iſt alſo nur ein Ausſchnitt, ja man kann zweifeln, ob der bedeutendſte ſeiner Thätigkeit, jener, den unſere Titelüberſchrift bezeichnet. Er zieht nur deshalb vor allem die Augen des Betrachters auf ſich, weil das Drama während des letzten Jahrzehnts mehr als anderes im Mittelpunkt des litterariſchen Kampfes ſtand, weil auf dieſem Gebiete der Umſchwung des Geſchmackes am ſtärkſten fühlbar wurde, und weil endlich keine Dichtungsgattung auf ſo allgemeines Intereſſe rechnen kann als die dramatiſche.

Hebbel hat in ſeinen Dramen faſt die ganze Reihe von Problemen behandelt, die gerade das moderne Drama beſchäftigen; auch hierin wie als Politiker erwies er die Feinfühligkeit des wahren Dichters, der prophetiſch die weitere Entwickelung vorausahnt. Er ſchaltet wie der geborene Machthaber mit dem Erbe der Vergangenheit, er iſt der Herr, nicht der Sklave des übernommenen Beſitzes; was er ererbt von ſeinen Vätern hat, er erwirbt es, um es zu beſitzen. Und ſein Beſitz iſt nicht ein totes Kapital, ſondern ein fruchtbarer, ſegenvoller Reichtum. So kommt er wie alle großen Poeten aus anderen Zeiten, um in andere zu gehen, ſo ſchließt er eine Phaſe der geiſtigen Entwickelung, um eine neue zu eröffnen, und wird zum Mittler zwiſchen Altem und Neuem. Sein Leben reicht von den Befreiungskriegen bis zum erſten Akt der deutſchen Einigung, von 1813 bis 1863, er entſtammte jenem Ländchen, um das zuerſt der deutſche Vereinigungskampf entbrannte, bis zum Tode blieb er däniſcher Unterthan, und ſo vertritt er auch in ſeinem menſchlichen Schickſal eine Zeit des Uebergangs, der Vorbereitung. Das giebt ihm ſeine Bedeutung, das fixiert ſeine Stellung innerhalb der deutſchen Geiſtesgeſchichte. Politiſch haben wir einen gewiſſen Abſchluß erreicht, den Hebbel nicht mehr erlebte, trotzdem er ihn vorher verkündigt hatte, aber geiſtig ſtecken wir noch mitten in der Entwickelung und ſehnen uns nach dem Propheten, der uns endlich das Ziel wieſe.

Alle wirklich bedeutenden Dramatiker unſerer Zeit, allen voran Henrik Ibſen und Björnſtjerne Björnſon, zeigen uns mit genialer Furchtbarkeit das Zugrundegehen unſerer Welt, auf ihren Lippen aber ſchwebt der Vers Ibſens: „Warum ſpricht niemand ein erlöſend Wort?“ Nur zaghaft deuten ſie auf eine neue Geſtalt hin, Ibſen in den halben Sätzen ſeiner zäh-flüſſigen Proſa, Björnſon in den allegoriſchen Figuren und Scenen, zu denen ſeine letzten Dramen hindrängen. Auch Hebbel hat den Finger an die Wunden ſeiner Zeit und jeder Zeit gelegt, aber er gehörte noch zu jener Dichtergeneration, die uns nicht bloß in das Nichts der Verzweiflung ſtößt, ſondern aus all dem Gräuel die Ahnung einer neuen beſſeren Zeit erblühen läßt. Er iſt durchaus modern, freilich nicht in der Wahl ſeiner Stoffe, aber in dem, was tiefer liegt, weil es den Kern bildet, in der Geſtaltung ſeiner Probleme. Er iſt modern, denn Kritik iſt der Grundzug ſeines Weſens, nur möchte man ſagen, ſeine Kritik bleibt nicht in der Negation ſtecken, ſie kennzeichnet ſich als „fruchtbar“. Man könnte viele Beiſpiele dafür erwähnen, es genügt aber ſchon zu erinnern, daß aus ſeinen ſcharfen Analyſen von Tiecks und Müllers Genovevadramen ſeine eigene Behandlung dieſes Stoffes hervorgeht. Die gleiche Weiſe zeigt er als Dramatiker.

Er fand drei Richtungen im Drama vor, als er auftrat; die eine griff in die Gegenwart und beleuchtete die geſellſchaftlichen Zuſtände mit blitzenden Lichtern, das geſchah im ſozialen Drama; aber das Drama ward zum Sprachrohr für außerpoetiſche Tendenzen und Ideen, zum Kampfmittel einer politiſchen Partei voll Negationen. Die andere Richtung wendet ſich in die Vergangenheit und ſuchte Zuſtände der Geſchichte ganz anekdotiſch lebendig werden zu laſſen; aber durchaus rückblickend, ohne Zuſammenhang mit der Gegenwart blieb dieſes hiſtoriſche Drama ein Scenieren und Dialogiſieren eines hiſtoriſchen Faktums. Die letzte Richtung endlich kümmerte ſich weder um die Gegenwart noch um die Vergangenheit, ſondern ließ ſich in ihren philoſophiſchen Dramen von einer Idee, einem Problem ausſchließlich leiten und ſtand mehr auf dem Boden der Metaphyſik als des Lebens. Hebbel nun ſuchte nach einem Vierten, nach einer Vereinigung aller Richtungen, um die Vorzüge aller zu erreichen, und näherte ſich dieſem Ziel in der ſtattlichen Reihe ſeiner Dramen mit immer ſteigender Reinheit und Klarheit. Ja, Hebbel, der ſo tiefe Blicke in das Weſen der Kunſt that, der ſo genau die innerſte Verwandtſchaft des Tragiſchen und des Komiſchen kannte, erſtrebte praktiſch wie theoretiſch eine Syntheſe beider, die ihm freilich in ſeiner „Tragikomödie“ nicht glückte, während er ſie in der Epik fand. Ihm gleicht darin auch wieder Ibſen, der in ſeiner Vorrede zu dem Jugenddrama „Catilina“ geradezu ſagt, er wolle „Tragödie und Komödie zugleich“ in ſeinem Drama geben. Dieſe Verſchmelzung, die auch dem unglücklichen Heinrich von Kleiſt ſchon vorſchwebte, hat aber von den modernen Dramatikern bisher ein einziger wirklich vorgenommen:

Ludwig Anzengruber.

Man ſieht nur, daß auch in dieſem Punkte Hebbel die Weiterentwickelung richtig geahnt hat.

Friedrich Hebbel im 37. Lebensjahre.
Nach einem Gemälde im Beſitze von Klaus Groth.

Wir dürfen nicht vergeſſen, wie ſehr Hebbel aus der Negation hervorgeht, um ſich erſt allmählich während ſeiner immer reiferen Entfaltung dem Poſitiven zuzuwenden. Das „Nichts“ bildete für ihn von allem Anfang an ein Problem ſeines Nachgrübelns, bis er ſich zur Ueberzeugung durchrang, es ſei nur neben dem Etwas zu denken, wie er in einem Epigramm ſagt. Wer ſein erſtes, nicht in die Werke aufgenommene Drama: „Der Vatermörder“ betrachtet, wird ſehen, daß hier ganz im Sinne

einer älteren Dramenſtufe das Schickſal bloß in ſeiner vernichtenden, die Menſchen wie Kirſchkerne zerſtampfenden Macht erſcheint, ſo grauenvoll, wie es bei ihm nur noch in der furchtbaren Geſchichte: „Die Kuh“ ſpäter ein zweites Mal auftritt. Am ſtärkſten verwertet er das negative Moment des ſozialen Dramas in den Trauerſpielen: „Maria Magdalena“ (1843), „Ein Trauerſpiel in Sizilien“ und „Julia“ (beide 1847). Aber ſelbſt hier öffnet ſich aus der Dumpfheit, dem Entſetzlichen ein Blick ins Freie, Reine, Zukünftige. Von dem Gräuel der Verweſung ſchweift das Auge zu dem neuen Leben, das ſich entfalten muß, wenn die Schrecken geſchwunden ſind.

Chriſtine Hebbel im Jahre 1856.

Sein bürgerliches Trauerſpiel: „Maria Magdalena“, beherrſcht der Begriff der „Ehre“, den in unſerer Zeit Sudermann mit glücklichem Griff in den Mittelpunkt eines Dramas rückte; aber während ſich Sudermann an das Standesmäßige hielt, faßte Hebbel das Tiefmenſchliche, ſtatt des Zeitlichen hat er das Ewige behandelt, ſo daß auch hier nicht an ein Vorübergehendes, ſondern an das im Menſchenſchickſal Begründete gerührt wird. Ein Vorurtheil der Ehre, das etwa Otto Erich Hartleben oder Arthur Schnitzler zum Gegenſtande von wirkungsvollen Dramen machten, verſchwindet, weil es nicht aus ethiſchen, nur aus konventionellen Verhältniſſen reſultiert. Hebbel vertieft das Problem, wenn er die Frage darſtellt, ob ſich ein Mann über den Verluſt der jungfräulichen Ehre bei ſeiner Frau hinwegſetzen dürfe, ob ein weibliches Weſen nicht doch jungfräulich bleiben könne, wenn es auch bürgerlich ſeine „Ehre“ eingebüßt hat. Hebbel bejaht die Frage, indem er freilich für die Gegenwart den Sieg des Konventionellen durch den Untergang der beteiligten Perſonen zeigt, zugleich aber auf eine Zeit hinweiſt, die nicht nach den Thaten, ſondern nach den Beweggründen, nicht nach dem Schein, ſondern nach dem Weſen urteilen wird. Recht kann Unrecht, Unrecht aber Recht ſein, es kommt nur auf den Kern an, der ſich hinter krauſen Schalen verbirgt. Was die Menſchen bewegt, muß entſcheiden, weil Schuld mit Unſchuld in der menſchlichen Natur untrennbar verwachſen iſt. Das wird an dem Schickſal der Hauptperſonen, beſonders Klaras, deutlich.

Das „Trauerſpiel in Sizilien“ will den Polizeiſtaat zeigen, deſſen Werkzeug ſich umbiegt, und bildet dadurch eine Vorſtufe zu dem Drama Gerhard Hauptmanns: „Der Biberpelz“. Hebbel verweiſt auf eine Zeit, in der es der polizeilichen Vormundſchaft nicht mehr bedarf; nur griff er im Stil daneben und ſchuf mit ſeiner Tragikomödie keine Vereinigung von Tragik und Komik,

Digitized by Google

wohl aber eine heillose Verwirrung. Immerhin verriet er aber auch hier das Bemühen, zu einer positiven Lösung zu kommen, während Hauptmann mit seiner Diebskomödie an der Aufstellung des Problems haften bleibt und abbricht, ohne abzuschließen.

Wie Ibsen in den „Gespenstern", stellt Hebbel in der „Julia" einen Mann dar, dessen Kraft zerstört ist, einen Gebrochenen; aber nicht das Erbe des Blutes vernichtet den Grafen Bertram wie Oswald, sondern eigene Schuld; dafür sucht er als Sühne seines Verbrechens den Punkt, wo man ihn hinstecken könne, damit er doch noch nütze. Den Selbstmord im physischen Sinne versagt er sich und unterwirft sich der schweren Aufgabe, durch Erhaltung seines gebrochenen Lebens ein anderes gesundes zu retten. Da er dies erreicht hat und für Julia Aussicht auf Glück sieht, beschließt er, so lange Gemsen zu jagen, bis er zu Grunde geht; er darf den Tod nicht suchen, weil sein Selbstmord als Gespenst zwischen den Liebenden aufstiege, muß daher dem Zufall vertrauen, um zu verschwinden. In diesem Werke hat Hebbel das Peinliche so stark verwertet, daß, wie bei manchen Modernen, ein reiner tragischer Eindruck sich nicht einstellen will; er geht auch hier und noch sonst von Voraussetzungen aus, die keineswegs einfach und selbstverständlich sind, auch hierin den Modernen ähnlich, aber dann vollzieht sich alles mit der klarsten Konsequenz, zwingend und ohne Bruch. Und darin hat er die Neueren, besonders Ibsen weit übertroffen.

Natürlich bildet auch bei ihm das Verhältnis der Geschlechter zu einander den Hauptgegenstand der Dramatik, vor allem das Problem, daß eine Vereinigung von Mann und Weib nur durch den Verlust der Jungfräulichkeit erkauft werden könne und darum auf vollständig gleicher Verpflichtung von beiden Seiten beruhen müsse. Darin steckt sowohl Björnsons Reinheitsforderung an den Mann, als Ibsens Gleichberechtigungsbegehren. Aber Hebbel wird nicht zum fanatischen Prediger wie Björnson, nicht zum höhnenden Satiriker wie Ibsen, er scheint bloß die poetische Gestaltung seiner Stoffe zu geben und läßt die Idee nur durchschimmern. Am schärfsten tritt dies in Hebbels „Judith" (1840), seinem ersten erfolgreichen Drama hervor, freilich in der Umbildung, die bei ihm der biblische Stoff erfuhr. Judith, die jungfräuliche Witwe, will sich zum Opfer darbringen, da die Männer von Bethulien dem Feldherrn Holofernes nicht Trotz zu bieten wagen. Aber sie erblickt in Holofernes nicht den Feind ihres Vaterlandes, sondern den Mann; sie wird hingerissen von der imponierenden Kraft dieses Mannes und opfert ihre Jungfräulichkeit nicht dem Vaterlande, sondern dem Feinde des Vaterlandes. Holofernes dagegen sieht in ihr nur ein Berauschungsmittel wie den Wein, er nimmt ihr alles, er nimmt sie selbst, ohne ihr das Geringste zu geben, ohne Ahnung eines Verständnisses für ihr Ich zu haben. Er genießt das Opfer wie ein Götze ohne jegliches Gegenopfer. Darum fühlt sich Judith in seinen Armen vernichtet, entehrt, deshalb rächt sie an Holofernes durch ihren Mord den Mord ihres Innern. Sie fühlt nur die Schmach der Vereinigung, fühlt nur, daß sie Holofernes wie einen Wurm zertreten hat, und das macht sie zur Mörderin. In gewissem Sinne wird also das Thema gestreift, das am schärfsten Tolstoi im „Roman der Ehe" pointiert hat, das aber auch in so vielen modernen Werken mit Frauenrechtstendenzen behandelt wird.

Reiner, geklärter hat Hebbel dann in „Gyges und sein Ring" (1854) nach Herodot das Thema wieder gestaltet. In dieser Tragödie der Ehe führt

Günther.

Hier kämpft man nicht um das, was man schon hat!

Siegfried.

Um das dem, was dran fehlt! Ich hab' ein Reich,
So groß, wie Deins, und wenn du mich besiegst,
So bist du Herr darin. Was willst du mehr.
Du greifst noch nicht zu Deinem Schwert? Ich hörte
Ja doch, daß hier die Tapferstee der Reiche
Versammelt seyen, kühn genug, mit Ihr
Zu kämpfen um den Donner, wenn sie ihn
In irgend einem Eichenhaine trüfen
Und stolz genug, die Beute zu verschmähen.
Ist das nicht wahr? Wie? Oder zweifelst du
An meinem Pfande, glaubst du, daß ich's dir
Nicht geben kann, weil noch mein Vater lebt?
Herr Siegmund steigt von seinem Thron herunter,
Sobald ich wiederkehre, und er wünscht
Sich sehnlich dieser Augenblick herbei,
Denn selbst der Siegter wird dem Greis zu schwer.
Und jeden Helden, der dir dienen mag,
Wäg' ich dir auf mit dreien, jedes Dorf
Mit einer Stadt und für ein Mück vom Rhein
Bitt' ich den ganzen Dir! So komm und geh!

Dankwart.

Wer spricht mit einem König so?

Siegfried.

Ein König!

„Die Nibelungen" von Friedrich Hebbel.
Vorspiel: Der gehörnte Siegfried. Zweite Scene.
Nach der Original-Handschrift im Goethe-Schiller-Archiv zu Weimar mit Erlaubnis von Bernhard Suphan.

auch der Mangel an Verständnis für das Weſen der Frau den Konflikt herbei. Kandaules verletzt in ſeiner rohen Männlichkeit das Innere ſeiner Rhodope, für die es nach ihrer ganzen Weltanſchauung als größte Schmach gilt, einem andern Mann als dem Gatten ſich ohne Schleier zu zeigen. Natürlich kann man dieſen Schleier allegoriſch faſſen, aber nichts zwingt uns dazu; er bleibt ein tiefes Symbol. Rhodope iſt pflanzenhaft-glücklich in ihrem Bunde mit dem Gatten, Kandaules aber braucht einen Zeugen ſeines Glückes und führt ſeinen griechiſchen Freund Gyges mit dem unſichtbar machenden Ring in das Schlafgemach ſeiner Frau. Dadurch verletzt er nicht nur die Ehre der Frau, auch die Würde ſeines Freundes, in dem er keine Perſon mit Fleiſch und Blut, ſondern nur eine Sache ſieht. Und daran gehen dieſe drei Weſen zu Grunde. Wem dürfte die Aehnlichkeit mit modernen Dramen nicht ſofort einleuchten, nicht irgend eine Behandlung des Problems „Drei", etwa von Max Dreyer, von Hermann Bahr einfallen?

Noch moderner hat Hebbel im Weſen das Eheproblem gefaßt, da er während des Sturmjahres 1848 nach Joſephus das Trauerſpiel „Herodes und Mariamne" ſchuf. Auch Herodes ſieht in Mariamne, gerade weil er ſie nach ſeiner Weiſe, rein ſinnlich, liebt, nur ein Beſitztum, ſein köſtlichſtes, und giebt darum den Befehl, ſie zu töten, wenn er aus Aegypten von Antonius, vor dem er ſich wegen ſchwerer Anklagen rechtfertigen ſoll, nicht mehr heimkehrt. Aber Mariamne, der dieſes Geheimnis enthüllt wird als Zeichen für ihres Gatten Liebe, fühlt ſich dadurch im Innerſten beleidigt, in ihrer Weiblichkeit getroffen, als Sache behandelt, nicht als Weſen verſtanden — was haben wir darin anderes als das Problem von Ibſens „Nora", nur bewältigt und poetiſch durchgeführt. Da dann Mariamne ihrem Gatten die Augen geöffnet hat, da ſie hoffen darf, daß er nun Verſtändnis für ſie zeigen werde, verfällt er zum zweiten Male der Verſuchung; neuerlich vor ſeinem Auszug gegen Octavianus erteilt er den unſeligen Befehl, und das vernichtet Mariamne, während es ihm jeden Halt raubt und ihn zu dem furchtbaren Tyrannen ſeiner letzten Lebenszeit macht.

Am tiefſinnigſten ſtellte Hebbel im Golo ſeiner „Genoveva" (1841) den reinen Mann dar, den eine heftige, leider verbrecheriſche Liebe befällt und immer tiefer in Schuld verſtrickt; er überträgt den Haß gegen die Sünde auf die Perſon, die ihn in dieſe Sünde, freilich ohne es zu wiſſen, geſtürzt hat, darum will er Genoveva vernichten, weil er ſie nicht beſitzen kann. Sie aber in ihrer feſten, ehelichen und weiblichen Treue kann wohl gequält, aber nicht beſchmutzt werden. Hier verſuchte Hebbel in die unerforſchteſten Tiefen der menſchlichen Seele vorzudringen, ſo weit, daß ihm von den Späteren nur Einer, und auch er nur in weitem, weitem Abſtand zu folgen wagte: Ibſen in „Klein-Eyolf".

Immer neue Berührungspunkte zwiſchen Hebbel und den Modernen fallen ins Auge. Man braucht nur an ſeine Tragödie: „Demetrius", die er unvollendet hinterließ, wie an ſein prächtiges Epos: „Mutter und Kind" (1857) zu erinnern, um darin das Problem vorweg genommen zu finden, das Georg Hirſchfeld nicht ungeſchickt in ſeinem Drama: „Die Mütter" aufgriff. Hebbels Künſtler-Luſtſpiel: „Michel Angelo" (1850) mit ſeiner Erhebung von einer anekdotiſchen Grundlage zur großartigen Erfaſſung der Künſtlerperſönlichkeit und ſeiner ergreifenden Zeichnung des Künſtlerelends braucht nur genannt zu werden,

um den Kampf einer genialen Natur mit einer verständnisloſen Majorität, wie ſie Gerhart Hauptmann im „Kollegen Crampton", freilich einſeitig den Künſtler feſthaltend, dargeſtellt hat; dort das Verſöhnende, hier das Schwache, das im Elend zu vergehen droht. Wenn Hebbel lange mit dem Stoffe des „Chriſtus" rang und in ſeinem leider Fragment gebliebenen „Moloch" ſeine religionsphiloſophiſchen Erkenntniſſe geſtalten wollte, ſo that er etwas, was von den Modernen jetzt z. B. Sudermann mit ſeinem „Johannes" verſuchte. Hebbels Märchenluſtſpiele, ſo „Der Rubin" (1849), ſtehen an der Spitze jener Richtung, die Ludwig Fulda mit dem „Talisman" wieder modern machte; ja ſein „Diamant" wagte bereits 1841 eine ſymboliſche Behandlung der Judenfrage, zu der ſich noch kein neuerer Dramatiker, jedenfalls am wenigſten Th. Herzl im „Neuen Ghetto", kaum ein Romanſchriftſteller, wie Ludwig Jacobowski in „Werther, der Jude" aufgeſchwungen hat.

Und Hebbel hat nicht bloß die Probleme hingeſtellt, er hat ſie auch ſich abheben laſſen von einem entſprechenden Hintergrunde. In Judith und Holofernes begegnen ſich Monotheismus und Paganismus; die Jüdin Judith, die an einen Gott glaubt, erhält dadurch ihre überwältigende Kraft, während der Heide Holofernes, der ſich über ſeine Götzen voll Verachtung erhebt, dadurch einer Stütze durch etwas Ewiges beraubt wird und ſich nur an ſich ſelber halten kann. In „Herodes und Mariamne" ſehen wir das zu Grunde gehende Judentum, das erliegende Heidentum der Römer und der Orientalen, leuchtend aber glänzt der Stern, der die Weiſen aus dem Morgenlande nach Bethlehem führt, aus einer Welt voll Finſternis. Ein Zeitalter des Egoismus geht unter, ein Zeitalter, das in den Menſchen nur Sachen erblickt, und es erſteht die Welt der Liebe, die alle mit gleicher Innigkeit erfaßt und uns ſo im hiſtoriſchen Rückblick aufweiſt, wie neues Leben ſich aus den Ruinen entfaltet. In der „Genoveva" zeigt ſich der Gegenſatz und die Miſchung von Gut und Böſe innerhalb des Chriſtentums; denn der Kampf gegen die Mohammedaner greift nur nebenbei ein, als Ideal erſcheint die hingebende, wunſchloſe Liebe, die opferbereit nichts für ſich, alles für den Geliebten beſitzt. In der „Agnes Bernauer" (1851) mit ihrem Widerſtreit zwiſchen Welt und Liebe verklärt die Idee der ſich ſelbſt vergeſſenden Pflicht den Untergang eines herrlichen Weſens, und auf den Trümmern des Einzelſchickſals baut ſich der Staat auf als ein Abbild des Ewigen im Vergänglichen; man könnte vielleicht an Wildenbruchs „Heinrich und Heinrichs Geſchlecht" erinnern. Im „Moloch" hätte Hebbel den ſittigenden und Kultureinfluß der Pietät, des Ideals in der Form der Religion dargeſtellt und gezeigt, wie ſich dieſe Idee ihre Körper baut, um endlich über ihren Urſprung hinauszuwachſen. Und nicht umſonſt läßt er in ſeiner Dramatiſierung unſeres Nationalepos, in ſeinen „Nibelungen" (1860) das letzte Wort dem klaren Dietrich und ſchließt: „Im Namen deſſen, der am Kreuz erblich."

Dieſe wenigen Andeutungen genügen wohl, um klar zu machen, daß Hebbel wenigſtens in der Wahl der Probleme mit der neueſten Litteratur verwandt iſt. Aber er gehört doch einer andern Generation an, denn durchaus arbeitet er ins Große, Bedeutende; er kennt zwar, wie ſeine Novellen, beſonders der köſtliche „Schnock" beweiſen, die muſiviſche Charakterſchilderung gleichfalls, die Weiſe nämlich, aus kleinen Zügen allmählich das Bild einer Figur zuſammenzuſetzen, aber er verwendet ſie nicht im Drama. Hier ſieht er ganze Geſtalten

vor sich, er kennt sie bis ins Einzelnste genau und lebt so sehr mit ihnen, daß er ihr ganzes Innere bloßlegen muß. Es ist, als erblickten wir unter Haut und Fleisch, wie bei der Durchleuchtung mit Röntgenstrahlen, das feste Knochengerüst. Der Dichter sieht nicht nur klar, sondern oftmals zu durchdringend, so daß man seines Epigramms gedenken muß:

Wünsche dir nicht zu scharf das Auge, denn wenn du die Toten
In der Erde erst siehst, siehst du die Blumen nicht mehr!

Er ist ein überaus genauer Kenner der menschlichen Seele, ein unerbittlicher Beobachter, und das verleitet ihn, auch die feinsten Regungen, die verwickeltsten Seelenzustände dramatisch zu gestalten. Nur aufmerksame Mitarbeit eröffnet volles Verständnis, dabei erscheint denn auch Hebbels Methode der modernen verwandt. Die neuere Dramatik suchte bisher gerade durch ein konsequentes Verfolgen des Hebbelschen Weges nach dem Erfolg, vielleicht wird also nach und nach das Theaterpublikum, mit dessen Unaufmerksamkeit die Dramatiker früher rechneten, in das Verständnis von Hebbels Werken hineinwachsen.

An ihnen fällt das Fremdartige wohl deshalb mehr auf, weil Hebbel nach der großen Kunst strebt, nach der al fresco Malerei, nicht nach dem Miniaturbild gleich den Modernen, unter denen besonders Björnson und Gerhart Hauptmann sich jetzt ähnliche Ziele stecken. Hebbel wollte, nicht so sehr infolge bewußter Prinzipien als im unbewußten dichterischen Triebe, die große Kunst mit der intimen vereinen. Ihn erfüllt der Gedanke an etwas Ewiges, Bleibendes, aber sein Blick ist unverwandt auf das Bestehende gerichtet, darum betrachtet er das realistisch Festgehaltene unter dem Gesichtswinkel der ewigen Gesetze. Führt er uns in den Sumpf, so zeigt er uns natürlich auch die ekelüppigen Pflanzen, die im trüben Wasser wuchern, weil es sonst eben keinen Sumpf gäbe, zugleich aber stellt er dar, wie sich die Sonne in den Wassertropfen bricht und läßt auch aus dem Sumpfe das Bild des Himmels blicken, freilich nur in der Spiegelung. „Auch noch aus der Hölle Tiefen führt ein Weg zurück zum Reinen!“ In den wirklichen Erscheinungen tritt allerdings das Licht nur gebrochen, wie der Sonnenstrahl im Spektrum zu sieben Farben geteilt, auf, aber das beweist nicht gegen, sondern für das Licht. Hebbel ist Realist, weil er weiß, daß die Kunst es mit dem äußeren und inneren zu Leben thun hat, daß sie beides zugleich darstellen muß, um in ihnen reinste Form und höchsten Gehalt zu finden, aber er wird bei allem Pessimismus der Beobachtung vom Optimismus der Hoffnung erfüllt. Vieles hat er in seinen Dramen gewagt, oftmals im Interesse seines Ideals die kleinen Schönheiten beiseite gelassen, immer das bezeichnendste Wort gewählt, auch wenn sein Klang nicht wohlgefällig ist, niemals aus eitler Spekulation auf den Erfolg etwas Wesentliches geopfert, denn heilig war ihm seine Kunst, jedes Drama ein Mikrokosmos, der den Makrokosmos wiederspiegelt, jedes Werk ein notwendiger Ausdruck seines Innern. Deshalb flammte Hebbel in heiligem Zorn auf, wenn er mit der Kunst Mißbrauch getrieben sah, deshalb zeterte er gegen die Tagesgötzen, die keiner Zeit fehlen, sich in der seinen aber ganz besonders breit machten, deshalb konnte er sich aber auch freuen wie ein Kind, wenn er irgendwo wirkliche Poesie, bedeutende Kraft, echte Kunst sah. Wie hat er dem „Quickborn“ seines Landsmannes Klaus Groth zugejubelt, wie hat er bewundernd zu Moriz Wagner aufgeblickt, wie hat er Vogumil Goltz anerkannt. Schon als junger

Mann zeigt er ein merkwürdig reifes Urteil, als Schüler bereits erfaßte er im Gegensatze zur Mehrzahl seiner Zeitgenossen die Größe Heinrichs von Kleist und verwarf Theodor Körner, sein Feingefühl hat ihn kaum einmal irregeführt, wenn es sich um Wertung von Dichterpersönlichkeiten handelte.

Hebbel war eine männliche Natur mit kindlichem Gemüt, wir dürfen wohl am ersten seinen Siegfried in den Nibelungen als ein Selbstporträt ansehen. Thatenfroh und leistungsfreudig schuf er, man möchte sagen, aus reiner Lust am Gebrauche seiner Kraft; er war sich seiner Bedeutung ganz bewußt und rühmte sich ihrer mit der Naivetät eines alten Helden. Aber neidlos, wie sein Siegfried, gab er jedem, was ihm gebührte, hing er mit rührender Dankbarkeit an allen, denen er sich, wie Ludwig Uhland, verpflichtet fühlte. Seine Männlichkeit verlangte zur Ergänzung das weibliche Wesen, das er endlich 1845 in der Wiener Hofschauspielerin Christine Enghaus auch wirklich fand. Nach harten Wirren und schwerem Irren ward ihm durch die Gattin eine neue, schönere Existenz zu teil. Aber von Anfang an lockte ihn die weibliche Seele mit ihren verschiedenen Regungen zu eindringendem Studium.

Wären seine Dichtungen früher in weiten Kreisen bekannt geworden, er hätte jedenfalls eine bedeutsame Stelle in der Geschichte der Frauenfrage einnehmen müssen, denn energischer und tiefer hat er sich mit dem Verhältnis der beiden Geschlechter beschäftigt als mancher von jenen Dichtern, die man als Faktoren in der Revoltierung der Frau nennt. Einmal ist's die Frage, wann und unter welchen Verhältnissen das Weib das Außerordentliche leisten könne, dann die weitere, wie die That auf das Weib zurückwirkt, worin die Rechte und die Pflichten der Frau bestehen und wie sich das Verhältnis zum Manne gestaltet. Dabei bildet die Sünde, nicht im banalen Sinne des Wortes, sondern in seiner tiefsten und ursprünglichsten Bedeutung, fast immer einen wichtigen Beweggrund, ja den entscheidenden Ruck im Drama Hebbels. Auch in den zahlreichen weiblichen Figuren haftet Hebbel niemals am Konventionellen, schafft er keine Puppen, sondern wirkliche Gestalten, keine Idealfiguren, sondern Menschen mit Fleisch und Blut, sogar sehr heiß wallendem Blut, aber auch dann, wenn er Kühnheiten vorführt, versöhnt er durch das Grandiose, durch die Kraft mit seinen Erfindungen. Am stärksten tritt dies wohl in seiner Behandlung der Nibelungen hervor. Da ist Brunhild die herbe Jungfrau, ein Gegenbild zur Judith; sie will sich nur von jenem Manne bezwingen lassen, der ihr an Kraft ebenbürtig ist, und sie vernichtet den Helden, der sie verschmäht, damit zugleich aber sich selbst. Da ist Kriemhild, zuerst das liebliche Mädchen, das sein Herz verliert, dann die furchtbare Rächerin ihres Gatten, grauenvoll ins Ungeheure wachsend, alles niederwerfend, was ihr entgegensteht. Und Gudrun, das unschuldige Töchterchen Rüdigers, das sich mit Giselher verlobt, ein eben zur Jungfrau erblühendes Kind. Alle diese weiblichen Gestalten, hier und in den übrigen Dramen, sind typische Vertreterinnen des Geschlechts und dabei doch so lebensvoll, als hätten sie nur einmal im Leben existiert. Hebbel hat die symbolische Behandlung eines Stoffes eben vollständig zu lösen verstanden.

Er durchlief eine große Mannigfaltigkeit an Typen, er hat die Schönheit tragisch behandelt in der Agnes Bernauer, die zu Grunde geht, weil das Herrliche hienieden nur einen flüchtigen Moment bildet; er hätte dann in seiner unvoll-

endeten „Schauspielerin" die Schönheit behandelt, die aus Rache die Männer anzieht und dann zurückstößt, was gleichfalls eine verhängnisvolle Wendung hätte nehmen sollen. Marianne wie Rhodope sind das Spielzeug des Mannes, wogegen sie sich aufbäumen, sobald sie ihre Schmach erkennen. Genoveva, das reine Weib, ohne Ahnung des Schmutzes, wird doch in Leid und Schmerz verwickelt, weil Reinheit den Menschen unverständlich ist. Judith möchte sich zum Opfer darbringen, glaubt durch den Schmutz hindurchgehen zu können, verliert sich aber, da ihre eigenen Sinne gegen sie aufstehen und sie zu lieben zwingen, wo sie hassen möchte. Brunhild aber möchte lieben, den sie hassen muß, möchte sich verlieren, wird aber zurückgestoßen. Klara wirft sich weg, weil sie an allem verzweifelt, verfällt dem ungeliebten Leonhard, da sie sich vom geliebten Friedrich verlassen wähnt. An ihr enthüllt sich das ganze soziale Elend des Weibes, psychologisch erfaßt und vertieft; wieder ähnlich die Julia, die aber in ihrer Scheinehe mit dem Grafen Bertram den edlen Ungeliebten gegen den geliebten Antonio verteidigen muß. Aus Kriemhild macht ein furchtbares Schicksal den Schrecken ihres Geschlechts, die Zertrümmerin einer Welt. Wo wir hinblicken, eine Tiefe, die uns geheimnisvoll lockt und reizt; überall „die menschliche Natur an sich in ihrem Abhängigkeitsverhältnis zu den Schicksalsmächten", worin Hebbel eben das Tragische sah.

Aus der traurigsten Lage hat er sich herausgearbeitet, er ist durch die härteste Schule hindurchgegangen, durch die Schule der Erniedrigung, aber ohne Wanken hielt er an jenem Berufe fest, den er als den seinen erkannt hatte, überwand er alle Hindernisse, trug er alle die zahllosen Entbehrungen der Armut, der Not, des Verkanntwerdens, denn er glaubte an sich und seinen Stern.

Dir, heil'ge Kunst! dir hab' ich mich ergeben!
Nicht drängt' ich mich, du riefst mich zum Altare,
Ich rang mit dir, ob ich mich frei bewahre,
Du siegtest, nimm mich denn auf Tod und Leben!

Die Poesie und seine bedeutende Persönlichkeit haben ihm den Weg gebahnt, ihn hinausgeführt aus den entsetzlichen Verhältnissen seiner Vaterstadt Wesselburen, ihm Gönner erworben, allen voran den König Christian VIII. von Dänemark, haben ihn geleitet durch Deutschland, Frankreich und Italien, bis er in Wien eine Stätte ruhigen inneren Glückes fand. Wenn auch die große Menge achtlos an ihm vorüberging, stets gesellten sich ihm einige Tüchtige, die zu ihm hielten, ihn verehrten und verstanden, sein Andenken aber wird andauern, denn wie alle großen Dichter ist Hebbel ein Bürger derer, welche kommen werden.

Der Reigen.

Ein blasser Reigen lieblicher Gestalten,
Entschlafne Wünsche, die zu kurzem Leben
Sich wieder aus vergessnen Gräbern heben
Und schwesterlich sich an den Händen halten.

So schwebt's im Dämmerschatten auf und nieder;
Die einen lächelnd, sanft, unendlich rührend
Die Traurigen in ihrer Mitte führend,
Und alle singend — leise, zarte Lieder.

Wie sie so ruhig, so ergeben scheinen,
Als wäre alles Sehnen nun beendet.
Nur eine schweigt, die Jüngste. Langsam wendet
Sie ihre süßen Augen zu mir her —
sie weinen.

Gustav Falke

Digitized by Google

Wildenbruchs Feuertaufe.

Von Max Kahlenberg.

Wie glücklich ist heute Herr von Wildenbruch! Er gerät in Verzweiflung und „knirscht", wenn die Aufführung eines seiner Stücke, das bereits angenommen war, nachträglich aus preußisch-dynastisch-polizeilichen Gründen verboten wird, — und es gab eine Zeit, da er knirschte und verzweifelte, weil nicht eines seiner Stücke irgendwo zur Aufführung angenommen wurde. Verboten werden, das ist doch immer noch ein recht interessanter Tod für ein der Bühne bedürftiges Drama; aber wenn es totgeschwiegen wird oder vielmehr sich nicht lebendig reden darf, das ist jämmerlich, ist zu Boden drückend für den Dichter und höchst geeignet, ihn wirklich zur Verzweiflung zu bringen. Wohin er sie sandte, sie kamen zurück; und als er seine letzte Hoffnung auf eine Münchener Konkurrenz gesetzt hatte, und auch von dort seine „Karolinger" nur mit einer Nummer versehen wieder in seine Behausung einzogen, während — wie das ja meist der Fall zu sein pflegt — irgend ein theatralischer Schmarren den ersten Preis davongetragen hatte, da war er nahe daran, furchtbare Rache an der Kunst zu nehmen und zeitlebens Lieutenant zu bleiben.

Und dennoch wandte sich die Muse nicht von ihm, denn die Musensöhne waren ihm ja treu geblieben. Im Kreise junger Studenten, im Akademisch-litterarischen Verein, hatte er ein dankbares Publikum gefunden. Dort wurde ihm zugejubelt, wenn er die großen Blätter seiner Manuskripte herunterdeklamierte, dort fand er eine kleine, aber begeisterte Gemeinde, die an seine Zukunft glaubte. Zwar gab es auch schon damals Gegner der Wildenbruchschen Dramatik, und er wurde sogar parodiert, noch lange bevor er aufgeführt wurde. Ich entsinne mich noch eines Weihnachtsfestes in dem genannten Verein — es mag jetzt zwanzig Jahre her sein — da war Wildenbruch der Mittelpunkt des theatralischen Bierulks, den einige talentierte Studiosen insceniert hatten und worin er als moderner Faust darüber seufzte, daß „zwei Seelen, ach, in seiner Brust" wohnten, die des Lieutenants und die des Poeten; und daß er nicht gerade glimpflich „gefeiert" wurde, möge die Sektion eines „Todten" im Festspiel beweisen, die das folgende schreckliche Ergebnis hatte:

Ich sehe, was nie ein Auge geschaut:
Er konnte zwar viel vertragen;
Doch zwanzig Dramen, und unverdaut,
Befinden sich in dem Magen.
Der „Mennonit" und der „Harold", ha!
Der „Hermanfried", „Die Karolinger";
Auch „Die Söhne der Sybillen und Nornen" sind da
Und viele fünfaktige Dinger.
„Auf hoher Schule" und „Vionville"
Und „Sedan" — ja das ist freilich viel!

Aber böse war diese Satire nicht gemeint, und das Ganze klang versöhnlich und verheißungsvoll in den Wunsch aus:

„Der in traulichem Kreis,
Wenn er seinen Gesang
Vortrug mit begeistertem Munde,
Schon so manchen Preis
Der Dichtung errang
In herzerhebender Stunde:
Mag er lange noch blühn
In dem Kreise hier;
Dem Dichter geh' nie das Papier aus!
— Jetzt lasset uns ziehn
Zu dem schäumenden Bier,
Zu Schmidt, in das göttliche Bierhaus!"

Und die Studenten waren es, die ihm die spröde Bühne erobern halfen. Daß es unter ihnen auch mimische Talente gab, hatten sie bereits mehrfach in öffentlichen Aufführungen zu wohlthätigen Zwecken — es ist ja auch eine Wohlthat, der eigenen Eitelkeit ein Ventil zu öffnen! — bewiesen, warum sollten sie bei einer solchen Gelegenheit immer nur den verstorbenen Klassikern, die ohnehin berühmt genug waren, Kränze flechten, warum nicht auch einmal einem verkannten Dichter, der in ihren Reihen lebte, zum Worte verhelfen? — Der Gedanke lag nahe genug, um zur Ausführung zu gelangen.

Die meisten, die davon wissen, daß Ernst von Wildenbruch zuerst durch Studenten auf die Bühne gebracht worden ist, haben sich erzählen lassen, daß auf diesem durchaus ungewöhnlichen Wege zunächst sein „Mennonit" das Licht der Soffiten erblickt habe. Das ist aber ein Irrtum. Die eigentliche theatralische Feuertaufe hatte der Dichter lange vorher, im Winter 1880, auf der Bühne des alten, inzwischen längst in Flammen aufgegangenen National-Theaters am Weinbergsweg in Berlin empfangen, und zwar mit der Aufführung eines Einakters, der inzwischen vergessen und verschollen ist und wohl überhaupt nicht in des jetzt „Berühmten" Werke Aufnahme gefunden hat. Es war ein Gelegenheitsstück, auch schon „patriotisch", doch trat die Tendenz noch nicht in Koller und Wamms, sondern mehr verschämt im allegorischen Gewande auf.

Das Stück hieß „Swanhild", spielte auf der Insel Mainau in altgermanischer Zeit, und seine Handlung sollte wohl ein Sinnbild der Wiedereroberung Elsaß-Lothringens sein. Aus den fünffüßigen Jamben tönte eine ziemlich bombastische Sprache heraus. In der ersten Scene sah man drei römische Feldherren beim Siegesgelage; sie ließen unter recht wüsten Reden die Würfel über die Verteilung der Beute entscheiden, und das schönste Wertstück dieser Beute war eine gefangene germanische Jungfrau, Swanhild. Auch die edlen Römer sind mir dem Namen nach im Gedächtnis geblieben, sie hießen Camillus, Cetejus und Spurius. Natürlich stellt sich in dem kritischen Augenblick, als der jubelnde Gewinner mit der jammernden Schönen von dannen ziehen will, deren Erretter in der Gestalt des reckenhaften Germanenjünglings ein. Die Darstellerin der Titelheldin war Clara Meyer, das jetzige Ehrenmitglied des Königlichen Schauspielhauses.

Da Wildenbruchs Einakter nicht „abendfüllend" war, so hatte man mit der Aufführung von „Wallensteins Lager" begonnen und hierauf eine mittelalterliche Harlekinade gegeben, die jüngst wieder in dem historischen Schwank-Abend des Schillertheaters aufgelebt ist. Die Novität bildete den Schluß des Programms. Die Aufführung gestaltete sich insofern für den Dichter zu einem Ereignis, als ihr Kaiser Wilhelm I. beiwohnte. Diesen Besuch hatte Herr von Wildenbruch der Protektion zu danken, die schon damals die höfischen Kreise für ihn zu interessieren wußte; es ist das einzige Mal gewesen, daß der alte Kaiser das Nationaltheater betreten hat. Nach der Vorstellung, die dem glücklichen Poeten einen rauschenden Erfolg in dem dicht gefüllten Hause eintrug, wurde Herr von Wildenbruch in die Hofloge befohlen und vom Kaiser mit besonderen Worten der Anerkennung bedacht. Er schwamm in Wonne und sah die Pforten seiner Zukunft offen stehen. Der studentische Sprecher und Verfasser des Prologs schien nicht zu viel gesagt zu haben in seinen Versen:

— — Und hebt der Vorhang sich zum dritten Male,
Wird unsre Kunst sich einem Drama weihn
Noch ungekannt; doch wert, gekannt zu sein,
Durchweht vom Hauch der deutschen Ideale.

Aber auch der Prologdichter hatte dem Schalk nicht wehren können, der ihm im Nacken ſaß, und hatte zu der ausgeſchriebenen Konkurrenz noch einen in weniger überſchwenglichen Verſen verfaßten Prolog eingeſandt, worin die Swanhild-Handlung ſich kurz folgendermaßen darſtellte:

Denn drei freche Römerknaben
Wollten dieſes Mädchen haben,
Was ſie aber ſehr genierte —
— Darum kriegt' ſie jener Vierte.

Und ſeltſamerweiſe hatten der Jury die lediglich als Ulk gedachten Strophen ſo gut gefallen, daß ſie ſie zur engeren Wahl geſtellt hatte und ſomit der Doppelpoet ſein eigener Nebenbuhler geworden war.

Der Abend verlief im ganzen ſehr animiert und bot mancherlei Bemerkenswertes, wie denn z. B. in der Harlekinade die damals gefeierte Operettendiva Fräulein von Meersberg als reizvolle Darſtellerin im Luſtſpielfach entdeckt wurde.

Nach der Vorſtellung ging es natürlich „Zu Schmidt, in das göttliche Bierhaus"; denn was wäre eine ſtudentiſche Feier ohne abſchließenden Kommers! Den Mittelpunkt der Verſammlung bildete Ernſt von Wildenbruch, der aufgehende Stern, und im Ueberſchwange ſeines jungen Glückes ließ er mit der beſten Laune eine Parodie ſeines Stückes über ſich ergehen, in der drei Studenten eine Kellnerin „ausknobelten" und in der dieſelben Darſteller wie im Original auftraten, nur daß ſie diesmal die vielverſprechenden Namen Kamelius, Zotejus und Großſpurius führten. Ebenfalls ein Student ſpielte die weibliche Rolle der „Schweinhild". Der Name ſagt genug wohl ſchon. Auch dieſes „nur für Männer" verfaßte Stück hatte einen durchſchlagenden Erfolg und der Autor wurde im Triumphe zu Herrn von Wildenbruch hingetragen, der die beſte Miene zum böſen Spiele machte.

So endete dieſer denkwürdige Wildenbruch-Abend, an dem der ſpätere Dichter der „Quitzows" und der „Heinriche" ſeine theatraliſche Feuertaufe erhielt. Ich habe den geſchilderten Ereigniſſen genügend nahe geſtanden, um für kompetent gelten zu können, denn die Perſonen der beiden Prolog-Verfaſſer wie die des Cetejus und Zotejus und endlich die Perſon des Autors der Parodie in der Kneipe vereinigten ſich, ohne daß ich es nachträglich wehren kann, in der meinigen. Ich bin gewiß nicht ſtolz auf dieſe Jugendſtreiche; aber manchem habe ich vielleicht einen Gefallen gethan, wenn ich durch die Auffriſchung der Swanhild-Erinnerung zu unſerer modernen Litteraturentwickelung ein kleines Wildenbruchſtück beiſteuerte.

Berliner Bühnenkünstler.

I.

Sommerstorff und die Geßner! Wem träte nicht bei dem Erklingen dieser Namen jenes sinnige Bild vor das geistige Auge, welches uns diese beiden als Liebespaar Faust und Gretchen vereint erblicken läßt? Und wer hätte nicht von dem reinen Familienglück und von dem stillen Frieden gehört, die im Hause dieser prächtigen Menschen walten? Denn ob sie gleich der Oeffentlichkeit angehören, liegt dennoch der Schwerpunkt ihres Lebens in der friedevollen

Zurückgezogenheit ihres Heims. Hier findet Otto Sommerstorff in den Stunden, welche Proben, Rollenlernen und Spielen ihm freilassen, Muße, seinem Lieblingsstudium sich hinzugeben, der Poesie. Wenigen nur dürfte es bekannt sein, daß der Künstler, den wir als König Heinrich, Faust, Pfarrer von Kirchfeld zu sehen gewohnt sind, seit länger als zwanzig Jahren — Mitarbeiter der „Fliegen-

den Blätter" ist. Von ihm stammt ein großer Teil jener launigen Gedichte, welche zumeist am Anfang des bekanntesten aller deutschen Witzblätter stehen und die sich durch ihre feinhumoristischen Pointen auszeichnen. O. Storff ist sein Pseudonym, das wir unschwer aus dem Namen Sommerstorff ableiten können. Und wer kennt nicht sein anmutig geschriebenes, eine ehrliche, fast naive Bewunderung der Schönheiten unserer Allmutter Natur atmendes Werk über seine Fahrt von New York bis San Franzisko? Es ist eine echte Künstlernatur, welche uns in Otto Sommerstorff entgegentritt; sie bleibt nicht auf ein einzelnes Gebiet beschränkt, sondern sie bethätigt sich in allem, womit der Künstler in Berührung kommt.

Die stille Zurückgezogenheit, in welcher das Paar inmitten des Getriebes der Weltstadt lebt, findet ein Gegenstück in dem idyllischen Waldleben, welchem sich Otto und Teresina in den Monaten, da der Tempel der Kunst seine Pforten geschlossen hält, Jahr für Jahr hingeben. Dann pilgern sie hinauf in die Alpen, in die Einsamkeit des Hochgebirges, wo sie sich in Spital am Semmering ein weltentlegenes Sommerheim gegründet haben. Hier lebt Otto Sommerstorff in inniger Geistesgemeinschaft mit seinem älteren Freunde Peter Rosegger, dessen „Schriften des Waldschulmeisters" er wegen ihrer Tiefe liebt und schätzt wie kaum ein anderes Werk. — Ueber den „Darstellenden" Künstler kann man wohl kaum etwas sagen, was nicht allgemein bekannt wäre. Das Berliner Publikum kennt seinen Sommerstorff und weiß ihn zu schätzen. Nur einige kurze Worte über seinen Werdegang als Schauspieler mögen hier Raum finden.

Otto Sommerstorff ist als Urenkel des bekannten Kupferstechers Johann Gotthard von Müller im Jahre 1859 zu Krieglach in Steiermark geboren und erhielt den einfach bürgerlichen Namen Otto Müller, für den er erst später bei Beginn seiner Theaterlaufbahn den Familiennamen seiner Mutter annahm. Der Künstler war zunächst für das Studium der Rechte bestimmt. Er besuchte in Stuttgart und Wien das Gymnasium und bezog sodann die Wiener Universität. Hier war es kein geringerer als Meister Laube, der gelegentlich einer Studentenaufführung im Wiener Stadttheater das Talent des damals achtzehnjährigen Otto Müller entdeckte und ihn zu dem Entschluß ermutigte, umzusatteln. Bereits nach zwei Jahren wurde Sommerstorff von Dr. August Foerster für das Stadttheater zu Leipzig engagiert (1879). Im Jahre 1883 trat er in den Verband des von Adolf L'Arronge begründeten Deutschen Theaters, welches zahlreiche künstlerische Kräfte ersten Ranges aus ganz Deutschland an sich zog.

Am Deutschen Theater war es, wo Otto Sommerstorff, der hier den Faust mit Teresina Geßner als Gretchen spielte, sich mit dieser anmutvollen Künstlerin für das Leben vereinte. Hier konnte nun der Theaterbesucher nicht nur ein gespieltes, sondern ein echtes Liebespaar sehen, und vielleicht war dies das Geheimnis, daß jene herrlichen Scenen in Altmeister Goethes bedeutendstem Werk so menschlich wahr zur Geltung kamen. Im Jahre 1888 wurden beide ehelich miteinander verbunden, und fast sprichwörtlich ist seitdem das Glück dieser Künstlerehe geworden.

Und nun zu der Herrin des traulichen Heims. Wer je unter dem Banne ihrer natürlichen Liebenswürdigkeit gestanden, wer je in ihre sinnenden Augen geblickt und dem Silberklang ihrer Stimme gelauscht hat, der wird diesen bestrickenden Eindruck nicht so leicht vergessen.

Glänzend ohne Frage ist ihre Künstlerlaufbahn, umsomehr wenn man bedenkt, daß sie in der Jugend bis zu ihrem fünfzehnten Lebensjahre nicht ein einziges

Otto Sommerstorff. **Teresina Gessner.**

König Heinrich. Ruſtan (Der Traum ein Leben).

Anna Birkmeier (Der Pfarrer von Kirchfeld). Fauſt und Margarethe.

Digitized by Google

deutſches Wort ſprechen konnte. Geboren wurde Tereſina in Vicenza in Ober-Italien. Ihr Vater war ein höherer czechiſcher Offizier mit faſt unausſprechbarem Namen, ihre Mutter eine vollblütige Italienerin, und ſo lernte Tereſina in ihrer Kindheit das italieniſche Idiom. An der Schauſpielſchule des Wiener Konſervatoriums vollendete ſie ihre dramatiſchen Studien, nachdem ſie, von lodernder Begeiſterung zur deutſchen Schauſpielkunſt ergriffen, den heroiſchen Entſchluß gefaßt hatte, Jahre hindurch kein Wort italieniſch zu ſprechen. Das Grazer Stadttheater war die erſte Bühne, an welcher die junge Künſtlerin auftrat. Bald folgte ein von der ehrendſten Anerkennung gekröntes Gaſtſpiel am Wiener Burgtheater. Dann erreichte ſie im Jahre 1887 der entſcheidende Ruf nach Berlin, wo ſie von Adolf L'Arronge auf eine Reihe von Jahren dem Deutſchen Theater verpflichtet wurde.

Gegenwärtig wirkt das Künſtlerpaar gemeinſam am Berliner Theater, aber das kommende Jahr ſieht ſie beide zurückkehren an jene Kunſtſtätte, welche ihnen als erſte in Berlin ihre gaſtlichen Pforten geöffnet hatte, das Deutſche Theater. Trotz eines lockenden Antrages des Direktor Schlenther an die Wiener Hofburg, hat ſich das künſtleriſch ſtets gemeinſam wirkende Ehepaar für Berlin entſchieden, das ihnen, die beide nicht hier geboren ſind, zur Heimat geworden iſt. „Man hat ordentlich Heimweh nach der alten Stätte," ſagte mir Frau Geßner in Bezug auf das Deutſche Theater, und ſie erinnerte ſich hierbei in erſter Linie wohl jener Zeit vor nunmehr länger als 10 Jahren, da ſie den Bund für das Leben ſchloß. Wir aber freuen uns dieſer Entſcheidung, durch welche unſerer Stadt ein ebenſo talentvolles wie beliebtes Künſtlerpaar trotz aller Lockungen der Wiener Burg, welche uns ſchon ſo viele unſerer tüchtigſten Kräfte entriſſen hat, erhalten bleibt.

Leopold Kenzlav.

Otto Sommerſtorff als Fauſt.

Ein Ballett in der Wüste.

Eine choreographische Erinnerung aus der Oase Biskra.

Von H. Rudelsberger-München.

Es ist mir nicht unbewußt, wie wenig Ballett und Choreographie ein Recht darauf besitzen, in einem der ernsten Kunstbestrebung unserer Tage gewidmeten Blatte sich zum Worte zu drängen; aber Umstände und Milieu, Schauplatz und Künstler, über die ich berichten möchte, sind so extravagant, daß vielleicht schon dieser Gesichtspunkt meiner choreographischen Skizze ein bescheidenes Plätzchen in „Bühne und Welt" sichern wird.

Ist es doch auch die weite Welt draußen, tief am Südabhange des algerischen Atlasgebirges, in der ich diese seltsame Bühne, dieses exotische Spektakel geschaut, dessen Erinnerung die folgende Schilderung gewidmet ist.

Ich hatte an einem Montag die bayerische Kapitale mit dem Schnellzuge nach Marseille verlassen; Laune und glückliche Reisegesellschaft, nicht zum letzten aber die günstige Gelegenheit, welche der abfahrtbereite Dampfer „Felix Touache" der Navigation mixte bot, haben es verschuldet, daß ich wenige Stunden nach meiner Ankunft in Marseille mich schon wieder zum Verlassen französischen Bodens bereit auf dem eleganten, mit allem Komfort eingerichteten Dampfer, der nach Philippeville bestimmt ist, befinde. Eine ruhige See begünstigte meine Fahrt, so daß schon am zweiten Morgen (Donnerstag) die Küste Nordafrikas, später das Ziel der Seereise selbst, Philippeville auftauchte; nach kurzem Aufenthalte in der kleinen, aber schmucken Hafenstadt führte uns schon die Saharabahn über das Atlasgebirge quer durch den schmalen Landstreifen, der das Sandmeer vom mittelländischen Ozean scheidet. Von der Höhe des Passes aber ging es hinab zur Wüste selbst, stets in großen Kurven; menschen- und leblos die Gegend, ringsum Sand und Thonerde, von Wetter und Sonnenschein zerfressen ragten einige Nadelfelsen zum Himmel empor; da endlich tritt der (lediglich aus zwei Wagen bestehende) Zug durch eine Felsspalte heraus, und ein jäher Abgrund thut sich auf. Vor uns aber, vom Felspasse aus, den der Araber poetisch „Col de ssa" (Löwenjoch) nennt, sehen wir zum ersten Male die eigentliche Sahara liegen, d. h. jene unbeschränkte Sandfläche, die kein Berg mehr am

Digitized by Google

Die „Heilige Gaſſe" in der Oaſe Biskra.

Horizonte begrenzt. Rotſchimmernd liegt ſie vor uns wie das unermeßliche Meer; nur in der Ferne tauchen ſchwarze Streifen auf wie Inſeln des Meeres: es ſind die Gärten der Wüſte, die Oaſen!

Nach einſtündiger Thalfahrt tritt der Zug in einen geräumigen Bahnhof: wir ſind in Biskra, der dritten Oaſe nach dem Süden zu, angelangt.

Der Hotelomnibus führt uns auf der den Ort durchquerenden Hauptſtraße rue de Berthe nach dem »Hôtel du Sahara«. Die Sonne brannte, obwohl es bereits Spätnachmittag war, doch recht grauſam auf unſere weißen Afrikanerhelme herab, ſo daß uns der von hohen Palmen und prächtigen Granatbäumen beſchattete, erquickende Kühle ſpendende Garten des Hotels eine liebenswürdige Ueberraſchung bot.

Nicht lange aber hielt mich das Bedürfnis nach Ruhe zurück, und ſchon nach kurzer Friſt war ich rettungslos dem Führereifer Achmeds, eines bildhübſchen Arabers, überlaſſen, der ſich während meines kurzen Aufenthalts in der Sahara als ebenſo unentbehrlicher Führer wie als durchtriebener Gauner erwieſen hat. In wenig Schritten haben wir das kleine, eng gebaute, kaum 7200 Einwohner zählende Städtchen durchquert, und ſchließlich hatte mich Achmed, deſſen Scharfſinn meine europäiſche Würdenſtellung als Kunſtkritiker nicht lange verborgen geblieben, zu der einzigen Kunſtdarbietung dieſer ſüdlichſten franzöſiſchen Provinzſtadt, ins Grand Café glacier geführt. Der Beſtand dieſer Variétébühne war zu jener Zeit eine alternde Chanſonette und ein geſchminkter Komiker — beide aus Paris abgelegt, die eine ohne Grazie, der andere ohne Witz. Das „grauſame Spiel" ödete mich bald an und ich gab, zum Mißbehagen meines Dragomans, das Zeichen zum Aufbruch.

Die Dämmerung iſt bereits eingebrochen; auf unſerer Wanderung nach dem Hotel ſind wir plötzlich ins Gedränge geraten: da wogten die weißen Burnuſſe der Araber zwiſchen den Käppis und Rothoſen der Franzoſen

Digitized by Google

Die Oase „Biskra“.

Digitized by Google

alle nach einer bestimmten Richtung; wir vertrauen uns dem Strom an, der endlich in eine lange, schmale Gasse einbiegt.

„Die heilige Gasse", flüsterte mir Achmed zu, und ehe ich noch weiteren Aufschluß erhalten konnte, geht es weiter. Da tönt uns — unverkennbar aus einer Reihe offener Parterreräume heraus — betäubender Lärm von Pauken und Blechtrompeten entgegen. Die von Palmen überdachten Häuschen, an denen wir vorüberziehen, sind gleichartig fast alle mit einem Balkon versehen, während an der rechten Seite eine Treppe im Innern zum Oberstocke führt; typisch sind schließlich noch die kleinen, roten Laternen, die vor den einzelnen Häuschen hängen.

Vor den Häuschen aber, teils an die Mauer gestützt, teils auf dem Trottoir gelagert sieht man eine Reihe phantastisch aufgeputzter Mädchen; bald sucht das feine Klingeln der Glöckchen an Hand- und Fußgelenken die Aufmerksamkeit der Passanten anzuziehen, bald streift ein lächelnder Blick aus dem Auge der Mädchen den flanierenden Araber; alles in allem: ein echt orientalisches Nachtbild!

Endlich scheint Freund Achmed eine der lärmenden Lokalitäten ausgewählt zu haben, die unseres Besuches würdig gehalten wurde; zur Linken eine mir trotz meiner arabischen Sprachkenntnis unleserliche arabische Inschrift, zur Rechten — wahrscheinlich die französische Uebersetzung: »Café Maure.« Wir treten ein.

Vor uns ein weiter, weiß getünchter Raum — eher einem Keller als der Stätte darstellender Kunst gleichend; auf Steinfliesen aber und auf einer meterhohen, um die Wände laufenden Steingalerie lagert das verehrliche Publikum — rauchend oder Mokka schlürfend; es mochten wohl gegen Hundert Menschen, fast ausschließlich Eingeborene, im Saale sein.

Der Wirt, dem ein paar Franks den höchsten Grad der Verehrung für die fremden Gäste eingeflößt hatten, zog ohne viel Umstände einem alten Scheich mit patriarchalischem Aussehen den Teppich, auf dem er eben sein Nargileh geraucht, unter den Füßen weg, um uns einen Ehrensitz zu bereiten.

Nach einiger Zeit hatten sich die Augen an das verwegene Claire-obscure dieses arabischen Bühnenhauses, die Ohren an den Höllenspektakel gewöhnt, so daß man an die Beobachtung von Details gehen konnte.

Das Orchester ist an der dem Eingange entgegengesetzten Wand des vollkommen schmuck- und inventarlosen Raumes postiert; es ist aus vier Musizis — lauter dunkeln Ehrenmännern im buchstäblichen Sinne des Wortes — zusammengesetzt; auch die Instrumentierung ist außerordentlich primitiv: es wirken zwei Bläser (die Instrumente gleichen in Form und Ton unsern Kindertrompeten) und zwei Kesseltrommeln mit; mit besonderer Lust und Liebe bei der Sache ist aber ein fettwanstiger Neger, der seine Trommel mit einer Art Schinkenknochen wütend bearbeitet. Die Melodie der Musik — wenn dieses Wort hier gebraucht werden kann — ist melancholischen Charakters, verfügt etwa über drei Tonbilder und erreicht unter stetem accrescendo und accelerando endlich den Höhepunkt mit einem wahnsinnig-tollen Hexensabbath. Die Musikvorträge, die unserem europäischen Ohre unerträglich sind, scheinen den braunen Söhnen der Wüste die Wonne des Paradieses vernehmen zu lassen.

Da treten durch die offene Thür zwei weibliche Gestalten: die „Nailija" — die Tänzerinnen der Oase. Ihr Kostüm ist reich und phantastisch; der breite silberne Gürtel, der die wallenden seidenen Gewänder zusammenhält, glänzt wie ein Panzer; das Gold ihrer Halsketten flimmert im matten Oellicht, das den Raum dürftig erhellt.

Man hört über Tanz und Tänzerinnen verschiedene Urteile. Ich selbst habe gefunden, daß die Mädchen fast ausschließlich sehr jung und nicht selten von großer, wenn auch exotischer Schönheit waren, die natürliche Anmut dieser seltsamen Wesen wird erhöht durch die meist kostbaren Gewänder und den überreichen Schmuck, mit dem sie beladen sind.

Was zunächst abstößt, ist der harte sphynxartige Gesichtsausdruck, der selbst im Augenblick rasender Leidenschaft des Tanzes leblos bleibt und wie ein Marmorbild, umrahmt von Koketten, in seidenen Umhüllungen verborgenen Käppchen, uns anblickt.

Arabische Tänzerinnen.

Der Tanz beginnt damit, daß die Tänzerinnen meist paarweise im Takte der Musik in ständigen Viertelwendungen nach rechts und links sich drehend vorwärts schreiten; mit dem Anwachsen der Musik steigert sich auch die Lebhaftigkeit des Tanzes.

Ich habe während meines Aufenthaltes in der Oase drei verschiedene Arten dieser choreographischen Evolutionen beobachtet; man konnte danach das Programm in den Cafés maures — diesen einzigen Stätten einheimischer Kunstausübung — in den „Händetanz", „Tücher"- und „Messertanz" je in Verbindung mit dem „Bauch"- oder „Brusttanz" einteilen. Die Hände jonglieren dabei leer oder mit seidenen Tüchern bezw. Messern ausgestattet in der Luft herum, während in ständiger Steigerung mit der Musik der Brustkorb oder Unterleib — Kopf und Oberkörper bleiben weit zurückgebeugt — in stoßenden Bewegungen arbeitet.

Gleichzeitig mit dem Höhepunkt der rasenden Musik und des leidenschaftlichen Tanzes hat auch der Tobsinn der Zuschauer kulminiert; Laute wie: yu-yu! unartikuliertes Schreien durchgellen den Raum, Kupfer- und Silbermünzen regnet es in Menge — besondere Kunstmäcene äußern den höchsten Grad ihrer Bewunderung damit, daß sie ein Geldstück bespucken und dem Mädchen, daß durch Schönheit des Körpers oder die Kunst ihres Tanzes ihre Begeisterung erweckt hat, an die Stirn kleben.

Das vor uns aufgeführte Schaustück ist mehr noch von ethnographischem als choreographischem Interesse für uns Europäer. Während nämlich im übrigen der Muslim Weib und Mädchen mit ängstlicher Sorge von der Außenwelt fern hält, sehen wir hier Mädchen, die ohne jene den Orientalen heilige Scheu ihre Reize, inmitten von Hunderten von Männern allein, zur Schau tragen. Man wird nicht fehlgehen, wenn man in diesen Nailijas die Nachfolgerinnen der altegyptischen „Almé" (طما) vermutet. Diese Priesterinnen Terpsichorens sind aber keineswegs Stammesgenossen der Araber von Biskra; der Walad (Stamm) der Naïl auf der Steppe von Hodna ist ihre Heimat. Ihre Väter schicken sie herunter nach den Oasen von Biskra, Tuggurt ꝛc.; was die Mädchen hier durch die

Digitized by Google

Kunſt des Tanzens und die Anmut des Körpers verdienen, iſt dann eine erwünſchte Einnahmequelle für die Väter in der Steppe. Haben die Nailijas dann zwei bis drei Jahre in den Oaſen ihr künſtleriſches Daſein geführt, dann kehren ſie in die Heimat zurück, wo — hier muß ich die Verantwortlichkeit des Berichtes meiner Quelle, Achmed, überweiſen! — dieſe Ballerinen bevorzugte Heiratsobjekte für die männliche Jugend des Walad Naïl werden.

Die „Bajaderen" ſind frei und unabhängig, die franzöſiſchen Behörden — kennen ſie nicht; ſie haben ihre Stadt — die „heilige" Stadt — für ſich; ſie ſind alſo gewiſſermaßen exterritorial. Lediglich die Aſſas (Nachtwächter) wird der Fremde als einziges Aufſichtsorgan der heiligen Straße treffen; er iſt an ſeinem ſchwarzen Burnuſſe kenntlich. Würdevoll durchſchreitet der feiſte Beamte die Straße, anſcheinend teilnamlos, ſobald aber der geringſte Lärm auf der Straße ſelbſt ſich zeigt: durch das lautloſe, aber energiſche Eingreifen des Aſſas iſt er ſofort unterdrückt.

Der Lärm im Lokale iſt inzwiſchen fürchterlich, der Tanz aber zur Orgie geworden; wir verlaſſen deshalb den Saal und treten ins Freie. Dort herrſcht originelles Treiben: Araber und Neger luſtwandeln, franzöſiſche Offiziere, welche Neugierde gleich uns hierher geführt, ſchließen ſich an, dort huſchen phantaſtiſche Gruppen klingender und klappernder Nailijas im Claire-obscure vorbei.

Wir kommen noch an mehr als einem Dutzend ſolcher „Theater" vorüber, ſie alle ſind gefüllt von Arabern und Tänzerinnen, in allen der gleiche tolle Lärm. Man hat Biskra das „Paris der Sahara" nennen wollen; der Vergleich ſtimmt jedenfalls inſofern, als dieſe Stätten choreographiſcher Kunſtentwickelung ſehr wohl als eine Ueberſetzung der Pariſer Soireen im Moulin rouge oder Bal Bullier gelten können. —

Eines freilich haben die arabiſchen Bühnen vor allen andern voraus: das iſt die wunderbare Staffage. Durch die heilige Straße herein ſchimmert die vom Mondlicht grell beleuchtete endloſe Wüſte: ein zauberhaftes Bild, das wohl keiner je vergeſſen wird, der einmal aus dieſem — Theater ſpät nachts nach Hauſe gewandelt iſt. —

Mauriſcher Pfeifer.

Digitized by Google

Erinnerungen an Franz Liszt.

Aus meiner mehrjährigen Studienzeit bei Franz Liszt und durch die Gunst häuslichen und gesellschaftlichen Verkehrs mit ihm bewahre ich in pietätvoller Erinnerung eine Reihe von Ereignissen und persönlichen Aussprüchen des Meisters, die vielleicht durch die Unmittelbarkeit und durch die Thatsache des Selbsterlebten einigen Wert haben mögen.

Liszt war eine so eigenartige, blendende Erscheinung, daß er durch ein halbes Jahrhundert wie ein strahlendes Meteor über den Kunsthimmel zog, und die meisten Menschen, die ihn bewunderten, sahen ihn immer nur in der verklärenden Gloriole seiner Kunst, während ihnen seine eigentliche Persönlichkeit ein Geheimnis blieb.

Wer jedoch Liszt persönlich näher kannte, mußte gestehen, daß er als Mensch ebenso interessant, ebenso fesselnd wirkte wie als Künstler. Die Musen hatten seine künstlerische Kapazität, die Grazien sein Wesen gesegnet, und er besaß jene hinreißende Liebenswürdigkeit, welche der Franzose mit dem Worte »Charme« so außerordentlich treffend bezeichnet.

Vor dem »Charme« — es giebt leider dafür kein völlig zutreffendes deutsches Wort — Franz Liszts verstummte die Kritik, verstummte selbst jene puritanische Aufrichtigkeit, welche die Schwächen und Fehler des Menschen und Künstlers ebenso klar sah wie seine blendenden Vorzüge.

Licht und Schatten wechselten ebenso rasch und unvermittelt in dem Wesen des genialen Mannes wie Farbe und Bewegung des faszinierenden, stets veränderlichen Meeres, aber immer empfand man die Wirkung einer starken und reizvollen Natur.

Ich erinnere mich genau an einzelne Liszt-feindliche Menschen, die nichts weniger als heuchelten, wenn sie trotz abfälliger Kritik, trotzdem sie Liszt für oberflächlich, eitel und komödiantenhaft erklärten, dennoch dem Zauber seiner Persönlichkeit erlagen.

Der Schlüssel zu diesem Rätsel war wohl in der wirklichen Herzensgüte Liszts zu suchen, in seiner Elitenatur, die niemals ernstlich verletzen wollte und die den Eindruck seiner Aeußerlichkeiten, seiner etwaigen Schwächen und Eitelkeiten milderte.

Zu der Zeit als ich mit Liszt in Budapest verkehrte, 1878—1884, verblüffte mich seine fast unbegreifliche Urteilslosigkeit gegenüber einer Schar von Schülern und Schülerinnen, die sich an seine Schleppe hängten, sein Prestige mißbrauchten, um mit täglich achtstündigem Klavierunfug und dem Fabrikzeichen „Liszt-Schüler" oder „Schülerin" den schlimmsten Klavierbazillus zu verbreiten. Die hochinteressante impulsive Art das Klavier zu behandeln, die freilich etwas theatralische, aber begeisterte Pose, welche jedoch durch das unvergleichliche Spiel und durch die blendende Per-

ſönlichkeit des Meiſters transfiguriert ward und die ſelbſt den ſtrengen Robert Schumann zu dem Ausſpruche veranlaßte: „Wenn man Liszt bloß ſpielen hört und ihn nicht auch ſpielen ſieht, ſo iſt das nur ein halber Genuß!“ — — all das erlebte durch die oberflächlichen, ſtreberiſchen Schüler eine parodierende Nachahmung.

„Wie er ſich räuſpert, wie er ſpuckt“, das trachteten die meiſten dem Meiſter abzugucken, und ſeine Eigenart wurde bei ihnen Unart.

Unbegreiflicherweiſe ſah und kritiſierte Liszt dieſe gang und gäben Ungezogenheiten nicht, und er lobte oft ſogar die ſchleuderiſche, unſaubere und unmuſikaliſche Wiedergabe ſeiner eigenen Tranſkriptionen, Fantaſien und Rhapſodien.

Die „Schule Liszt“, welche einſt ſo außerordentliche Virtuoſen wie Rubinſtein, Tauſig, Sofie Menter und viele andere vornehme und gediegene Pianiſten ausgebildet hatte, ſie wurde durch die verderbliche Nachſicht des Meiſters, der in den letzten Jahren ſeiner Thätigkeit offenbar das empfindliche Ohr verloren hatte, nichts weniger als eine hochſtehende Empfehlung. Selbſtverſtändlich gab es rühmliche Ausnahmen — aber leider nicht unter den Damen.

Und trotz alledem konnte man ungeheuer viel lernen! Man erlebte unvergleichliche, hochbedeutſame Momente. Wenn Liszt ſelbſt gut disponiert war und ſich an den Flügel ſetzte, dann ging von ſeinem herrlichen Spiele eine Fülle von muſikaliſcher Offenbarung aus.

Unvergeßlich bleibt mir eine Klaſſenſtunde, in welcher ein junger Magyare eine Beethoven-Sonate teils verwinſelte, teils zerhackte wie eine Schüſſel Wurſtfleiſch.

„Piano, piano!“ ermahnte Liszt, der an dem Tage gottlob ſtrenger war als ſonſt. Zu ſeiner Ehre ſei's hier ausdrücklich geſagt, daß er ſpeziell Beethoven niemals leicht nahm.

„Piano, leiſe! Singen, ſingen! Dort ſteht ja piano!“ rief Liszt nun heftiger, aber der junge Patriot bekam wohl einen roten Kopf vor Angſt und Befangenheit, doch nicht die Ahnung eines Piano verklärte ſeine Kantilene. Durch die Zurufe Liszts noch mehr verwirrt, ſpielte er die Forteſtellen nun matt und klanglos.

Da zog ihm Liszt die Hände von den Taſten und ſagte halb ärgerlich, halb lachend:

„Wiſſen Sie, junger Freund, was der Feldwebel thut, wenn die Rekruten beim Exerzieren das Kommando „links“ und „rechts“ nicht unterſcheiden können? Er bindet ihnen an den rechten Arm ein Bündel Stroh und an den linken Arm ein Bündel Heu und kommandiert dann: Heu! — Stroh! — Heu! — Stroh! Wir wollen dieſe praktiſche Manier für „forte“ und „piano“ 'mal bei Ihnen verſuchen. Alſo! gehen Sie dem alten Beethoven nochmals an den Leib! Heu! Heu! Heu! ſchön! — Nun aber Stroh! Stroh! — viel Stroh! — noch mehr Stroh!“ — Und Liszt lachte Thränen und rief ausgelaſſen immerfort:

„Stroh! Stroh! Stroh — nichts als Stroh!“

Die Scene wirkte tragikomiſch. Der junge Menſch war in äußerſter Verlegenheit, er ſpielte noch ſchlechter und verkehrter als bisher, er biß ſich auf die Lippen und hatte beinahe Thränen in den Augen. Da ſiegte endlich Liszts Gutmütigkeit über ſeine übermütige Laune, er ſah, daß der arme Teufel nicht genug Witz beſaß, um die Sache ſcherzhaft zu nehmen, und er ſagte mit ruhiger Freundlichkeit zu ihm:

„Vielleicht kann ich Ihnen die Sache auf dem Klavier ſelbſt beſſer erklären.“

Er ſetzte ſich an den Flügel, und nach einem kurzen Präludium ſpielte er das Allegretto aus der 7. Symphonie von Beethoven.

Mir fehlen die Worte, um den Eindruck zu ſchildern, den Liszts zauberhaftes, gewaltiges Spiel hervorbrachte. Das Klavier verſchwand, der Spieler verſchwand,

es verſchwand jeder äußerliche, ſinnliche Begriff, man meinte einen unterirdiſchen, geheimnisvollen Geiſterchor zu hören, und wir ſaßen alle zitternd und tief erregt da. Ich habe weder vorher noch nachher eine ähnliche muſikaliſche Senſation empfunden.

Mitten in der atemloſen Spannung und Stille ſprang plötzlich eine halb verrückte, nervöſe Ruſſin laut ſchluchzend auf, und indem ſie ſchrie: »J'ai peur! j'ai peur!« lief ſie zur Thüre hinaus.

Mit einem Ruck drehte ſich Liszt auf ſeinem Stuhl herum, und mit tief durchfurchten Zügen ſah er uns eine Weile ſtumm an.

„Nun, was giebt's?" fragte er endlich.

Ich erklärte ihm mit einigen Worten die Störung. Er lächelte. Dann ſtand er auf, ſchritt auf den jungen Pianiſten zu, legte ihm die Hände auf die Schultern und ſagte freundlich:

„Sehen Sie, lieber Freund, Heu und Stroh in richtiger Verteilung machen ganz gute Wirkung."

Auf meine dringende Bitte ließ Liszt an dem Nachmittage niemand mehr ſpielen. Es wäre mir wie eine Entheiligung vorgekommen, hätte einer von uns Stümpern es gewagt, nach dieſem „hohen Lied" die Hände auf die Taſten zu legen. Liszt hatte uns das Sprichwort in der Umkehrung illuſtriert: »Du ridicule au sublime!«

Wieder bei einer Beethovenproduktion ſpielte er uns einen Teil des Es-dur-Konzertes vor und ſagte vom Klavier aufſtehend:

„Dies Konzert und das große B-dur-Trio kann ich ſo ungefähr ſpielen!"

Man mußte ſich fragen, ob das bloß Koketterie oder echte Beſcheidenheit ſei, die ſich nur teilweiſe Verdienſte zuerkannte. —

Eine junge, deutſche Baronin, die bei Frau Clara Schumann ſtudiert hatte, meldete ſich bei Liszt als Schülerin zur weiteren Ausbildung. Sie debütierte mit einem Konzert von Chopin. Ihr Spiel gefiel dem Meiſter nicht. Er ſtand hinter ihrem Stuhle, und gleich nach den erſten Takten wurde er ungeduldig. Er zog die Stirne hoch und ſeine Unterlippe kräuſelte ſich ſpöttiſch. Endlich tippte er der Spielerin mit dem Zeigefinger auf die Schulter, um das Tempo zu beſchleunigen.

»Eh bien! eh bien! ma chérie! nous sommes là pour vous entendre, pour avoir une impression! Das klingt ja nach nichts! Nobel, nobel! Temperament! Das darf nicht gemein und plebejiſch zu Fuß laufen. Das muß zu Pferde ſitzen und Samt und Seide und echten Schmuck tragen! Nichts in das Klavier „hineingeheimniſſen"! Herausholen! herausholen! Das iſt ja nur ein elender Holzkaſten, der furchtbar trocken und langweilig wird — — si vous n'y mettez pas votre belle âme!« ſchloß er galant.

„Aber, lieber Meiſter, ich habe das Konzert in dieſer Weiſe mit Frau Schumann ſtudiert!" ſagte zu ihrer Rechtfertigung die Novize.

Die Bemerkung war ungeſchickt, und Liszt verzieh alles andere eher als eine Ungeſchicklichkeit.

„Frau Schumann! Frau Schumann!" ſagte er parodierend und nahm den Mund voll. „Frau Schumann! Nun ja! von der haben Sie gelernt, wie man Klavier ſpielt, wenn man — ſechs Kinder hat! Mein Gott! Die arme Frau! Sechs Kinder! Bei ſolch kleinbürgerlicher Miſère hört jede große Auffaſſung auf! Bei mir müſſen Sie allerdings anders ſpielen! Ich habe — gottlob! keine ſechs Kinder!"

Und durch den moquanten, keineswegs feinen Witz über die große, vornehme Künſtlerin wurde er wieder gut gelaunt, lachte und ſcherzte und blieb den ganzen Nachmittag heiter und angeregt.

Mit derſelben Dame ſollte ich in einer kleinen Abendgeſellſchaft, der auch Liszt anwohnte, die „Ungariſchen Tänze" von Brahms vierhändig ſpielen. Sie

ſpielte jedoch ſo furchtbar pedantiſch im Takte, ohne das leiſeſte Tempo rubato, das die ungariſchen Weiſen mit ihren ſtets wechſelnden Rhythmen durchaus verlangen, daß ich ſelbſt ungeduldig wurde und unſere Produktion ſehr uneinig klang. Da eilte plötzlich Liszt mit einer kurzen Zigarre im Munde aus dem nächſten Zimmer herbei, ſchob die phlegmatiſche Dame ſachte vom Flügel weg und ſagte:

„Wollen Sie mir gütigſt ein wenig Ihren Platz überlaſſen? Sie ſpielen ja famos Klavier, mais — — ces choses là — voyons! Il n'y a que les Polonais et les Hongrois qui savent jouer leur musique nationale."

Und nun ging's in Sturm und Drang, jauchzend und weinend, und mein ungariſches Blut und meine Begeiſterung, mit Liszt ſpielen zu können, halfen mir glücklich über etwaige Klippen hinweg. —

Schlagfertigkeit und Witz liebte Liszt über alles, und er ſelbſt beſaß den geſchmeidigen und ſcharf geſchliffenen Eſprit der Franzoſen.

Eines Tages ſagte er mir lachend:

»Imaginez-vous, j'ai reçu une invitation d'aller voir ce soir les Iroquois!«

Ich witterte ſofort irgend einen ſcherzhaften Einfall, aber ich bat um Aufklärung.

Da zog er aus der Taſche eine in ungariſcher Sprache verfaßte Einladung zu dem Vereinsabend der ungariſchen Schriftſteller und Künſtler (Magyar irók és müvészek egylete) und deutete mit dem Finger auf das Wort Irók (Schriftſteller).

»Cette affaire hongroise est pour moi en effet de »l'Iroquois«, je n'y comprends rien!«

In der That verſtand Liszt außer dem einen Worte »Köszönöm« (Danke) nichts von ſeiner Mutterſprache. — —

Liszts Teilnahme für ſeine Schüler war rührend. Er intereſſierte ſich für jeden Einzelnen, und niemals vergaß er eine gemachte Zuſage, ob es ſich nun um Geld, um eine Empfehlung oder auch nur um ein Gratisbillet zu einem Konzert handelte. Seine Thüre und ſeine Börſe ſtanden allen ſeinen Schülern, allen bedürftigen Muſikern immer offen und ſeine Großmut wurde ſehr oft von Unwürdigen ausgebeutet.

Um ärmeren Mädchen und jungen Leuten kleine Beträge unauffällig zukommen zu laſſen, gebrauchte er förmliche Kunſtgriffe.

„Ich bitte Sie, kaufen Sie ſich doch, mir zuliebe, die Bülow-Ausgabe der Beethoven-Sonaten, ſie iſt viel inſtruktiver und mir ſympathiſcher!" Und nach der Stunde ſteckte er ihnen das Zehnfache des nötigen Betrages in die Hand.

Er haßte alle Empfehlungsſchreiben, ihm graute vor den zahlloſen »Passe-partous«, die ſo oft von ihm verlangt wurden.

Wütend ſchrie er einmal:

»Qu'on me laisse la paix avec ces sottes griffonnages!«

Aber am nächſten Tage ſchickte er dennoch der Bittſtellerin die verlangte Empfehlung.

Beethoven, Schubert, Chopin, Weber, Liszt, Rubinſtein wurden im Salon Liszt zumeiſt geſpielt; Haydn und Mozart niemals, Bach meiſt nur in Lisztſcher Bearbeitung, Mendelsſohn außer Präludien und Fugen beinahe gar nicht.

Liszt verſäumte niemals, vor dem Pianiſten Rubinſtein ſeine Reverenz zu machen. Aber es überraſchte mich, daß er den Komponiſten Rubinſtein, der doch quasi aus ſeiner Schule hervorgegangen war, ein und das andere Mal etwas ironiſch behandelte.

„Der gute Anton!" ſagte er, als die ruſſiſche Pianiſtin Vera Timanoff Rubinſteins Konzert ſpielte. „Zuerſt iſt er immer glühend leidenſchaftlich, voll heißer Empfindung und es fällt ihm zu viel ein, dann fällt ihm plötzlich gar nichts

mehr ein und zum Schluſſe kommt er mit der Hellebarde und ſchlägt alles kurz und klein. Grattez le Russe et le Tartare sort!"

Ich wußte, daß er Brahms nicht mochte, aber ich machte dennoch den Verſuch, ihm das D-moll-Konzert op. 15, das ich ſtudiert hatte, zu bringen. Er nahm mir das Notenheft aus der Hand, blickte darauf, machte eine Grimaſſe und ſagte:

»Vous êtes capable de me jouer çà, hein?«

„Verehrter Meiſter," ſagte ich ſehr ernſthaft, „mir iſt in dem ſchwierigen Konzert ſehr vieles noch unklar und ich möchte mir Ihren Rat erbitten."

Sofort legte Liszt das Heft auf das Notenpult, und als ich zu ſpielen begann, hörte er mir aufmerkſam zu. Nach einer Weile nahm er das Muſikſtück in die Hand und ging, darin leſend, im Saale auf und ab. Er that dies gern, und wehe dem Spieler, der etwa nicht ſattelfeſt geweſen und ſtecken geblieben wäre. Er ließ mich den erſten Satz zu Ende ſpielen, ohne eine Bemerkung zu machen. Dann ſagte er:

„Wiſſen Sie, was Brahms auf mich für einen Eindruck macht? Wie Bismarck! Lauter Eiſen! hart, hart! — Keine Grazie, keine Weichheit! Keine Phantaſie, keine ſinnliche Schönheit! — — Tiefe Empfindung? — Vielleicht! Bismarck wird ja wohl auch Empfindung haben, — — aber die Welt weiß nichts davon! Und ſchließlich iſt Muſik etwas anderes als Staatskunſt! — — Non! non! Cette musique m'agace, sans me rien dire. Sehen Sie! Rubinstein und ich, die ja von Muſik etwas verſtehen und für die muſikaliſche Bewegung ein bischen was gethan haben, wir konnten uns niemals entſchließen, eine Note von Brahms öffentlich zu ſpielen!" — — —

Es iſt hier nicht der Platz, zwiſchen den Komponiſten Liszt und Rubinſtein und dem Komponiſten Brahms einen Vergleich anzuſtellen. Das große muſikaliſche Publikum wird ſein Urteil fällen und die unparteiiſche Muſikgeſchichte wird daſſelbe feſthalten. Robert Schumann, der mit ſeiner tiefſinnigen Romantik und ſeiner reformatoriſchen, eigenartigen Klaviertechnik die Virtuoſenſchule weit hinter ſich zurückließ, prophezeite, daß der junge Adler Johannes Brahms alle lebenden Muſiker überflügeln würde. — Weder die abfällige Kritik, noch das Ignorieren ſeiner bedeutenden Werke konnten den hohen und kühnen Flug des nordiſchen Adlers hemmen. Er brachte uns Neues, Fremdartiges, und das konnten die Alten nicht mehr verſtehen. Doch dies nur nebenbei! —

Liszts Lebensweiſe in Budapeſt war ungemein einfach. Wenn er noch ſo ſpät zu Bette ging, ſo ſtand er doch täglich um 5 Uhr morgens auf, machte Toilette, trank eine Taſſe Thee und ging in die nahe Pfarrkirche, um die Frühmeſſe zu hören.

Es iſt über Liszts Frömmigkeit ſo viel Nachteiliges geſagt und geſchrieben worden und man hat dieſelbe vornehmlich für Komödie gehalten.

Die Abbégeſchichte abgerechnet, deren Veranlaſſung ſehr weltliche Urſachen hatte, bin ich überzeugt, daß Liszt bei all ſeiner Eitelkeit und weltmänniſchen Lebensluſt — oder vielleicht ſogar gerade deshalb — einen ausgeſprochen tiefen, religiöſen Hang beſaß, an deſſen Aufrichtigkeit nicht zu zweifeln iſt, weil er ſein gläubiges Bedürfnis niemals in der Alltäglichkeit äußerte. Er zeigte kein ſcheinheiliges Weſen, er war lebensluſtig, freiſinnig und harmlos; in den ſechs Jahren unſeres Verkehrs hatte ich an ihm weder Muckertum, noch falſche Frömmigkeit wahrgenommen.

Aber ich war ihm mehrmals am frühen Morgen begegnet, ich ſah ihn ganz in ſeine Gedanken vertieft über die menſchenleere Straße ſchreiten, in die völlig vereinſamte Kirche treten und dort in wirklicher, tiefer Andacht lange und inbrünſtig ſein Gebet verrichten.

Ich verſteckte mich lautlos hinter einer Säule und blickte in das durchgeiſtigte Antlitz mit den langen, weißen Haaren, ich ſah, wie der glänzende Weltmann, der

wohl alle Genüſſe bis zur Neige ausgekoſtet, jetzt die Gläubigkeit als letzten Genuß ſchlürfte. — Komödie? Vor wem hätte er ſie wohl ſpielen ſollen!? — — Und ſo war es jeden Morgen. —

Dann ging Liszt nach Hauſe und arbeitete. Wie der Liszt-Katalog beweiſt, hat der Meiſter des Klavierſpieles viel — viel komponiert. Wie dagegen Eduard Hanslick geiſtreich behauptete, „irrte Liszt Zeit ſeines Lebens vor dem Tempel der Wahrheit hin und her, — ohne deſſen Eingang zu finden."

Böſe Zungen behaupten, der Anfang ſeiner Vielſchreiberei reiche in die Zeit ſeines römiſchen Aufenthaltes zurück.

Die Fürſtin Wittgenſtein, Liszts ſtrenge und geiſtvolle Freundin, war durchdrungen von ſeinem bedeutenden Kompoſitionstalente, und man erzählt ſich, ſie habe den Meiſter zu ſeinem großen Mißvergnügen jeden Morgen einige Stunden in der ſchönen Villa d'Eſte in Tivoli eingeſchloſſen, damit er mit ſeinem Genius ungeſtört Zwieſprach halte. Aus dem anfänglichen Zwang wurde ſpäter Gewohnheit, und Liszt wurde ein fleißiger Arbeiter. Namentlich fremde Ideen bearbeitete er mit ebenſo viel Glanz, Farbe und dekorativer Virtuoſität, wie etwa der Maler Makart ſeine Bilder; — zum Ruhme eines großen Tondichters hat ihm die römiſche Clauſur nicht verholfen! —

Von 11 Uhr an machte oder empfing er Beſuche, mittags ſpeiſte er höchſt einfach aus einem billigen Reſtaurant, nach Tiſch ruhte und las er 2—3 Stunden. Von da ab bis ſpät in die Nachtſtunden lebte er in beſtändiger Muſik. Wunderkinder, durchreiſende Virtuoſen, Schüler und Dilettanten gaben einander die Thüre in die Hand. Die beiden großen Böſendorfer Flügel waren ſtundenlang geöffnet, und es wurde immerfort muſiziert.

Liszt, der damals nahezu Siebzigjährige, beſaß Nerven von Stahl, denn er bewältigte nicht bloß die vielſtündige Hausmuſik, ſondern er beſuchte beinahe täglich ein, auch zwei Konzerte.

Nach dieſen ging er gern noch in Geſellſchaft zu Freunden und ſpielte leidenſchaftlich gern und ziemlich ſchlecht Whiſt. Aber er wurde böſer Laune, wenn er verlor, und um ihn bei guter Stimmung zu erhalten, trachteten ſeine Freunde, geſchickte Spieler zur Hand zu haben, die ihn gewinnen ließen, ohne daß er das Manöver merkte. Ein Groß-Schlemm, das ich, als ſeine Partnerin, unſern Gegenſpielern bereitete, hob mich höher in Liszts Achtung als alle meine muſikaliſchen Fähigkeiten.

Eines Abends im gemütlichen Kreiſe ſprach man über öſterreichiſche und Wiener Muſik. Ein Herr, der vor kurzem in Paris geweſen, meinte, die Franzoſen kennten außer Strauß beinahe nichts von unſerer heimiſchen Muſik. Mozart werde allerdings mit einem succès d'estime geſpielt, aber ſelbſt Schubert ſei nur ſehr wenig gekannt.

„Da habe ich alſo ein beſonderes Verdienſt um Schubert", erwiderte Liszt lächelnd, „denn ich habe ihn ſeiner Zeit an höchſter Stelle eingeführt. Und zwar beim Kaiſer Napoleon III. Ich hatte zu verſchiedenen Malen in den Soireen des öſterreichiſchen Geſandten Fürſten Metternich geſpielt, und eines Abends ſagte mir die geiſtvolle Fürſtin Pauline: „Der Kaiſer wünſcht Sie, lieber Meiſter, im kleinen Zirkel ſpielen zu hören und hat mich beauftragt, Sie für morgen Abend in die Tuilerien einzuladen."

„Selbſtverſtändlich folgte ich gern dieſer Aufforderung. Von den Majeſtäten ſehr ſchmeichelhaft aufgenommen, ſpielte ich Verſchiedenes. Als ich ſchließen wollte, ſtand der Kaiſer auf, näherte ſich mir und ſagte:

„La princesse de Metternich m'a raconté, que vous avez joué dans son salon une musique spécialement viennoise, qu'elle nommait »Wiener Baquchendèle«. Cela nous intéresse beaucoup, cher maître, et si vous voudriez bien faire grâce à nos prières . . ."

„Ich verstand nicht gleich und blickte fragend die Fürstin an, die mir schelmisch zunickte. Da erinnerte ich mich plötzlich, daß ich vor einigen Tagen nach verschiedenen anderen Piècen, welche ich im Salon Metternich in Anwesenheit mehrerer österreichischer Herrschaften zum besten gegeben, zum Schlusse scherzend gesagt hatte:

„Nun will ich Ihnen, meine Damen und Herren, einmal echte „Wiener Backhähndel" (Backhühner, die Lieblingsspeise der Wiener) servieren, und ich spielte die »Soirées de Vienne«, die graziösen, reizenden Walzer und Ländler unseres Schubert, welche ich für den Klaviervortrag transkribiert hatte. Die „Wiener Backhähndel" fanden auch am französischen Hofe enthusiastischen Beifall, und so darf ich mir schmeicheln, die österreichische Musik und ihren begabtesten Tondichter Schubert würdig in Frankreich eingeführt zu haben." — —

Zum Schlusse sei hier noch eine kleine Anekdote wiedergegeben, welche Liszt mir erzählt hatte und die trotz ihres nur skizzenhaften Inhalts dennoch das glänzende Musiker-Dreigestirn unseres Jahrhunderts frappant charakterisiert.

„Richard Wagner, Bülow und ich" — erzählte Liszt — „waren noch ziemlich junge Leute, als wir in Leipzig gemeinschaftlich wohnten und ein lustiges Leben führten. Das heißt: lustig war bloß ich, denn Wagner war schon damals in politischer und philosophischer Gährung begriffen, und die prosaische Gegenwart befriedigte selten den etwas anspruchsvollen Idealisten der Zukunft. Bülow nannten wir schon damals den „Kritikus" und wir — besonders ich — fürchteten immer ein bischen seine scharfe Zunge.

Natürlich hatten wir alle drei gewöhnlich zu wenig Geld. Trotzdem stellte Wagner an die gemeinsame, oft sehr magere Kasse zu große Anforderungen. Er konnte die Geldmisère absolut nicht ertragen, und wir bemühten uns, ihn dieselbe so wenig als möglich fühlen zu lassen.

Nach einem langen, herrlichen Spätsommer war es plötzlich empfindlich kühl geworden, und der nervöse Wagner litt unter diesem raschen Temperaturwechsel. Er wollte sofort ein geheiztes Zimmer haben. Zwei Tage lang dauerte zwischen ihm und Bülow die Debatte, ob angesichts der reduzierten Kasse Holz gekauft werden sollte.

Ich wurde nicht gefragt, denn Bülow wußte, daß ich sofort nachgeben würde, aber er als verantwortlicher Schatzmeister meinte, es sei einfach lächerlich, im Monat September schon einzuheizen.

„Ich erfriere aber!" schrie Wagner wütend, worauf ihm der unerbittliche Bülow den Rat gab, sich draußen warm zu laufen oder sich von seiner Muse einheizen zu lassen. Und über den wohlfeil boshaften Rat lachend, verließ Bülow mit mir das Zimmer.

Wie erstaunten wir jedoch, als wir zwei Stunden später heimkamen und Wagner in einer stark überheizten Stube fanden. Er saß am Schreibtisch und war ganz vertieft in seine Arbeit. Sein Gesicht war stark gerötet. „Woher?" — begann Bülow, aber das Wort blieb ihm im Halse stecken, denn ein Blick ins Zimmer belehrte ihn, wieso Wagner sich geholfen hatte. Sämtliche Stühle und unsere beiden Arbeitstische lagen als Krüppel am Fußboden — Wagner hatte ihnen die Beine abgeschlagen und damit Feuer gemacht.

Bülow war sprachlos vor Wut.

Ich aber stand an der Thür und lachte Thränen über die geniale, wenn auch etwas gewaltsame Art sich zu helfen.

Bülow jammerte, daß wir nun der Hauswirtin Tische und Stühle ersetzen müßten und selbst nun weder niedersitzen noch arbeiten könnten.

Boshaft erwiderte Wagner:

„Ich habe, was ich brauche! — Leute, die wie ihr beide ſo gern ſpazieren gehen, brauchen weder Tiſch noch Stuhl. Hätteſt du rechtzeitig Geld hergegeben, dann lebte euer koſtbares Mobiliar jetzt noch — du haſt es ſo gewollt! — Brennholz wäre allerdings billiger geweſen!“ — —

Am nächſten Tage bekam ich eine kleine Summe Geld und kaufte Brennholz und neue Tiſche und Stühle. Wagner ſuchte für ſich davon ſofort das Beſte aus, ich aber ſagte lachend zu ihm:

„Du, hör' mal! Die neuen Möbel laſſe ich aber gleich gegen — Feuer verſichern!“

Ilias (Ilka Horovitz-Barnay).

Was hat Berlin von der kommenden Theatersaison zu erwarten?

I.

Noch niemals wohl haben wir in der Residenzstadt, welche schon seit längerer Zeit vorbildlich für fast sämtliche Bühnen Deutschlands geworden ist, vor einer so verheißungsvollen Spielzeit gestanden wie an der Schwelle der heurigen Wintersaison, niemals sind die Veränderungen am Berliner Kunsthimmel so durchgreifende gewesen wie an der Wende des gegenwärtigen Theaterjahres. Zum ersten Male erscheint unter den selbständigen Bühnenleitern Berlins ein solcher weiblichen Geschlechts, und schon dieser Umstand allein würde einen Markstein von einiger Wichtigkeit in der Theaterchronik der Reichshauptstadt bedeuten. Dann aber tritt auch mit dem Wintersemester zum ersten Male neben der Königlichen Bühne ein ständiges Opernunternehmen in die Reihe der Erscheinungen, und ferner ist uns ein ganz neues Genre von Stücken, eine Verbindung von Posse und Ballet in höherem Grade, als bisher in Berlin gepflegt wurde, verheißen worden; schließlich darf nicht unerwähnt gelassen werden, daß die Operette in der Metropole wiederum eine dauernde Stätte erhalten hat.

Was uns aber mit besonderer Freude und Genugthuung erfüllen muß, ist der Umstand, daß unsere Theaterdirektoren, namentlich diejenigen, welche zum ersten Male vor uns treten, versprochen haben, uns einmal streng litterarisch kommen zu wollen. Ihre Bestrebungen in dieser Beziehung sind ehrlich und energisch; es wird also in erster Linie von dem reichshauptstädtischen Publikum abhängen, ob unsere Bühnenleiter bei der wertvolleren und gediegeneren Kost, welche in ihren Kunsttempeln geboten werden soll, verbleiben dürfen oder ob sie gezwungen sind, wieder zu Schwank und Posse ihre Zuflucht zu nehmen, um den materiellen Forderungen, welche an sie herantreten, gerecht werden zu können.

Das Königliche Opernhaus zeigt sich mit einer reichen Fülle von dramatisch-musikalischen Werken gerüstet, welche teils ganz neu sind, teils sich als Neueinstudierungen kennzeichnen. Diese Bühne wird natürlich nach wie vor die Führung in Berlin behalten, wenn auch das neue Opernunternehmen im Theater des Westens ein glanzvolles zu werden verspricht. Dahingegen scheint über dem Neuen Königlichen Operntheater (Kroll) ein Unstern zu walten. Trotz hervorragender Gastspiele, welche hier geboten worden sind, haben die finanziellen Ergebnisse keineswegs den Hoffnungen entsprochen, welche man an das Unternehmen geknüpft hatte, und so werden denn gegenwärtig im Schoße der General-Intendantur ernste Erwägungen hinsichtlich des gänzlichen Eingehenlassens jener Bühne angestellt. Die Königliche Oper selbst wird im Laufe der soeben begonnenen Spielzeit folgende Neue Werke zur Aufführung bringen: „Don Quixote" von Wilhelm Kienzl, „Briseïs" von Emanuel Chabrier, „Regina", eine nachgelassene Oper von Albert Lortzing, „Der Barbier von Bagdad" von Peter Cornelius, „Die Kriegsgefangenen" von Karl Goldmark, „Samson und Dalila" von Camill Saint-Saëns, „Mudarra" nach Alfred de Musset von Le Borne, „Ratbold" von Reinhold Becker, „Der Geigenmacher von Cremona" von J. Hubay. Von Neueinstudierungen werden in Scene gehen: Glucks „Armide", Webers „Euryanthe", die beiden „Iphigenien", „Die weiße Dame" von Boildieu, „Der Templer und die Jüdin" von H. Marschner, „Das Glöckchen des Eremiten" von Maillard, „Robert der Teufel" von Meyerbeer, Verdis Opern „Falstaff" und „Othello", „Der Wasserträger" von Cherubini, „Das goldene Kreuz" von Ignaz Brüll, „Joseph und seine Brüder" von Méhul, „Der schwarze Domino" von Auber, „Mignon" und „Die Tochter des Regiments".

Das Königliche Schauspielhaus müssen wir, wenn es sich um Novitäten auf den Brettern handelt, fast gänzlich ausscheiden lassen, denn hier werden eigentliche Neuheiten nur

in Ausnahmefällen geboten. Das Schauspielhaus nimmt — und wir bedauern dies tief — nicht die führende Stelle ein, welche man eigentlich von einer Königlichen Bühne erwarten sollte, einem Institut, das in der glücklichen Lage ist, den fatalen Geldpunkt nicht in Berücksichtigung ziehen zu müssen. Zumeist tritt unser Schauspielhaus erst dann mit einem neuen Stücke heraus, wenn dasselbe bereits auf einer andern Bühne seine Lebensfähigkeit erwiesen hat, und die Novitäten, welche es gelegentlich brachte, haben nicht immer einen glücklichen Griff bedeutet. Für die kommende Saison werden uns folgende Werke angekündigt: „Jörg Trugenhoffen", ein deutsches Schauspiel in fünf Akten von Rudolf Stratz, ein dreiaktiges Schauspiel „Ewige Liebe" von Hermann Faber, „Das Recht auf sich selbst", Schauspiel in drei Akten von Fürst Wrede, ein Lustspiel „Die Lustspielfirma" von Walther und Stein, ein Schwank von Blumenthal und Kadelburg „Auf der Sonnenseite", „Der Vielgeprüfte" von Rudolf Meyer-Förster, „Nr. 17", eine Dorfkomödie von Richard Skowronnek, und „Herostrat", eine Tragödie in fünf Aufzügen von Ludwig Fulda.

Ein bei weitem anspruchsvolleres Repertoire hat das Deutsche Theater aufgestellt. Seine Novitäten erweisen sich durchgängig als litterarische Ereignisse. Das Schauspiel „Johanna" von Björn Björnson, dem Sohn des bekannten nordischen Dichters, ist bereits über die Bretter gegangen. Es folgt „Cyrano de Bergerac", Edmond Rostands romantisches Schauspiel in der Uebersetzung von Ludwig Fulda. Die Anforderungen, welche dieses technisch schwierige Stück an die Inscenierungskunst stellt, sind enorme, so daß seitens der Regie nicht weniger als 30 Proben dafür haben angesetzt werden müssen. Kainz spielt natürlich die alles beherrschende Rolle des Cyrano. Hermann Sudermann und Gerhart Hauptmann erscheinen mit ihren diesjährigen Novitäten ebenfalls auf dem Spielplan, Sudermann mit einem Märchenspiel von der ostpreußischen Bernsteinküste „Die drei Reiherfedern", Hauptmann mit einem schlesischen Dialektdrama, dessen Titel noch nicht festgesetzt ist, und einem zweiten Werk „Das Hirtenlied". Auch Georg Hirschfeld soll wieder zu Worte kommen, und zwar mit einem dreiaktigen Berliner Lustspiel „Die Pauline". Von Hugo von Hoffmannsthal ist eine Verskomödie „Die junge Frau" zur Aufführung angenommen. Otto Erich Hartleben wird durch einen Einakter-Cyklus vertreten sein und von Arthur Schnitzler werden außer einem dreiaktigen Schauspiel „Das Vermächtnis" noch drei kürzere Stücke aus dem 16., 18. und 19. Jahrhundert: „Paracelsus", „Der grüne Kakadu" und „Die Gefährtin" zur Aufführung kommen. Anläßlich des bevorstehenden Ausscheidens des ersten Künstlers dieser Bühne, Josef Kainz, wird eine Anzahl klassischer und nachklassischer Werke in das Repertoire aufgenommen werden, welche diesen im Vordergrunde des Interesses stehenden Mimen voll zur Geltung kommen lassen. Von modernen Werken sind Ibsens „Rosmersholm", Ludwig Fuldas „Verlorenes Paradies" und ein neues Werk von Henrik Ibsen, an welchem der Dichter gegenwärtig noch arbeitet, zu nennen. Unter dem Mitgliederbestande des Deutschen Theaters treten außerordentlich bedeutsame Veränderungen ein. Agnes Sorma hat die Stätte ihres langjährigen Wirkens bereits verlassen und ist durch Frau Reisenhofer und Fräulein Dumont ersetzt worden. Tielscher ist aus dem Verbande dieses Ensembles, in dem er sich künstlerisch nie ganz wohlgefühlt hat, geschieden und Kainz wird nur noch verhältnismäßig kurze Zeit an dem Orte seiner zahlreichen Triumphe bleiben. Dafür stehen jedoch wertvolle Acquisitionen bevor; Georg Engels wird im kommenden Jahre den Humor, Otto Sommerstorff das Heldentum vertreten. Letzterem folgt seine von ihm untrennbare Gattin an die ihnen aus früherer Zeit so wert gewordene Stätte.

Eine große Fülle von Novitäten hat der neue Direktor des Lessing-Theaters, Herr Otto Neumann-Hofer, angenommen. Er will in erster Linie einen streng litterarischen Spielplan durchzuführen suchen, also das Fahrwasser, welches diese Bühne bisher verfolgt hat, völlig verlassen. Freilich kann er für die erste Zeit das „Weiße Rößl" nicht aus dem Repertoire verbannen; denn nachdem er als erste Première Shakespeares „König Heinrich V." in der Bearbeitung von Dingelstedt gebracht hat, ist der siegreiche Blumenthal-Kadelburgsche Schwank wieder in seine altehrwürdigen Rechte eingesetzt worden. Dann aber soll nach genügender Vorbereitung eine stattliche Reihe von wirklichen Neuheiten folgen. Sudermann, Wolzogen, Hartleben, Stratz, Blumenthal haben dramatische Arbeiten zugesagt, welche bis jetzt jedoch noch titellos sind. Von den weiter bereits acceptierten Stücken nennen wir die folgenden: „Eheliche Liebe", ein dreiaktiges Schauspiel von Georg von Ompteda, „Der Star" von Hermann Bahr, „Neigung" von David, „Die keusche Susanne" von Georg Engel, „Großmama", Schwank von Max Dreyer, „Unser Tedaldo" von Philipp Langmann, „Das alte Kind" von Hans L'Arronge, „Die Königin" von Theodor Wolff, „Pamela" von Sardou, „Liebesträume", Einakter von Max

Dreyer, „Der Eroberer", ein fünfaktiges Drama von Max Halbe u. ſ. w. Auch drei Neulinge auf dem Parnaß hat Herr Neumann-Hofer entdeckt und dieſe will er ſchon im kommenden Winter dem Berliner Publikum mit ihren Erſtlingswerken vorſtellen. Die jungen Autoren und die Titel ihrer Werke heißen: „Iris" von Lange, „Lebenshunger" von Fedoroff, einem Deutſch-Ruſſen, und „Der junge Fritz" von Franz Bayer. Ein beſtimmtes Programm verfolgt der neue Direktor des Leſſing-Theaters nicht; Verskomödien, Konverſationsſtücke, Koſtümtragödien und moderne Luſtſpiele, ja ſogar beſſere Schwänke und klaſſiſche Poſſen ſollen in bunter Folge miteinander abwechſeln.

Das Neue Theater! — Dieſes Bühnenhaus bringt uns die bedeutendſte Neuheit der Saiſon, einen weiblichen Direktor, und wenn nicht alle Anzeichen täuſchen, wird das theaterbeſuchende Publikum unſerer Reſidenzſtadt wohl damit zufrieden ſein können. Als ich vor einigen Tagen die liebenswürdige Frau, welche die Leitung der Bühne mit ſanfter Energie in die Hand genommen hat, fragte, was für Stücke ſie zu geben gedenke, antwortete ſie: „Alles was gut iſt." Dies iſt ein Richtſpruch, der ſich hören laſſen kann, doch erwies ſich die erſte Wahl der jungen Direktion „Reichsfürſt und Landesherr" von einem pſeudonymen Schriftſteller als ein recht wenig glücklicher Griff, und auch das Schauſpiel „Ottilie" von Friedrich Guſtav Trieſch gehört nicht eben zu den guten Erzeugniſſen unſerer Litteratur. Einſtweilen müſſen wir uns beſcheiden, mit dem guten Willen fürlieb zu nehmen. Frau Butze will auch das klaſſiſche Genre nicht außer acht laſſen, und wenn ſich auch große anſpruchsvolle Dichtwerke wie „Die Jungfrau von Orleans" und ähnliche wegen des geringen Umfanges der Bühne von ſelbſt verbieten, ſo ſollen doch Dramen wie Maria Stuart, Kabale und Liebe, Räuber, Emilia Galotti, Kaufmann von Venedig, Tartuffe u. ſ. w. auf dem Spielplan erſcheinen. Beſondere Aufmerkſamkeit wird die neue Direktorin übrigens dem Dekorations- und Koſtümweſen zuwenden, wobei ſie von Herrn Willy Peters, ihrem Regiſſeur, aufs beſte unterſtützt wird. Von den Novitäten, welche Auſcha Butze für ihre Bühne erworben hat, nennen wir die folgenden: „Die Bauerndoktorin" von M. Stein, „Hofgunſt", das bekannte Luſtſpiel von Thilo von Trotha, „Gegen den Strom", Schauſpiel von Paul Langenſcheidt, „Der Sohn der Frau", Schauſpiel von Max Kretzer, „Die lieben Kinder", Volksſtück von Viktor Léon, „Kraft" von Julius Türk, „Nackte Kunſt", Schwank von Georg Lehfels, „Das Prinzeßchen", Schauſpiel von Karl Theodor Schultz, „Ernte", Schauſpiel von Dora Duncker, „Neues Glück", Luſtſpiel von Eugen Reichel, „Der Hexenmeiſter", ein Luſtſpiel von Friedrich Guſtav Trieſch, „Die Barbaren", Luſtſpiel von Heinrich Stobitzer, „Kriſis" Schauſpiel von Walther Schmidt-Häßler, „Papa kommt", Luſtſpiel von Karl Theodor Schultz, »Fiat justitia«, Schauſpiel von Kaufmann und Schmidt-Häßler, „Der Springer", Luſtſpiel von Heinrich Lee, „Die heilige Frau", Schauſpiel von Heinrich Ganske, „Eine Mutter", Schauſpiel von Eugen von Jagow, „Peter Krafft", Luſtſpiel von Max Kempner-Hochſtädt, „Ateliergeheimnis", Luſtſpiel von A. von Perfall, „Frau Sonne", Komödie von Remer, „Standesehre", Schauſpiel von Bernhard Grothus, „Nicht zu Hauſe", Luſtſpiel von Otto Schreyer, „Comteſſe Käthe", Luſtſpiel von Stobitzer und Adlersfeld, „Ein pietätloſer Menſch", Drama von Julius Schaumberger, „Der Tugendbold", Schauſpiel von J. Norden, „Die gute Sitte", Schauſpiel von Clara Fahrig, „Der Kirchgang", Schauſpiel von Ernſt Koppel, „Das kritiſche Alter", Luſtſpiel von M. Loebel, „Frau Amalie", Schauſpiel von E. Frereking, „Komödie der Ehe", Schauſpiel von H. Grünau, und „Das grüne Zimmer", Schauſpiel von Gerhard von Amyntor. Das Enſemble des „Neuen Theaters" wird ſich noch ſehr einſpielen müſſen, ehe es den Anſprüchen einer Reſidenzſtadt auch nur zu einem Teile zu genügen in der Lage iſt. Außer Frau Butze ſelbſt, Frau Lilly Schwendemann, Friedrich Holthaus, Willy Peters und Max Eisfeldt verdienen die Mitglieder dieſer Bühne noch nicht die Bezeichnung erſter Kräfte.

Dem Berliner Theater haben ſeine Stammautoren Wildenbruch, Schönthan, Zobeltitz, Koppel-Ellfeld neue Arbeiten zugeſagt, indeſſen hat bisher noch keiner von ihnen ein Stück eingeliefert; hier ſtehen uns alſo noch Ueberraſchungen bevor. Im übrigen hat Direktor Praſch ſchon jetzt nicht weniger als 28 Stücke für die Aufführung in der kommenden Winterſaiſon angeſetzt, der Mehrzahl nach allerdings ältere Werke, die zum Teil bereits abgeſpielt ſind. Auch klaſſiſche Sachen ſind vereinzelt vertreten. Wir bringen das Nachſtehende von dem künftigen Spielplan zur allgemeinen Kenntnis: Drei Werke von Shakeſpeare: „Die beiden Veroneſer" und „Ende gut, alles gut" in der Bearbeitung von Eugen Zabel, „Wie es euch gefällt", bearbeitet von Aloys Praſch. Ferner: „Der bunte Schleier", Märchenſpiel von C. Gottfried Reuling, „Andere Luft", Schwank von Hugo Lubliner, „Familie Jenſen", Komödie von E. Hoyer, deutſch von Emil Jonas, „Großſtadtluft" von Blumenthal und Kadelburg, „Baumeiſter Solneß" von

Henrik Ibsen, „Thörichte Liebe“ von Wolters und Gjellerup, „Gräfin Lea“ von Paul Lindau, „Die Rose vom Kaukasus“ von Rudolf von Gottschall, „Dora“ von Sardou, „Familie“, Schauspiel von Emil Marriot, „Faza“, Schauspiel von Berton und Simon, »L'histoire d'un Pierrot«, Pantomime von Beissier und Costa, „Haus Fourchambault“ von Augier, „Herbst“, Drama von Walther Schmidt-Häßler, „Das Recht auf sich selbst“, Schauspiel von Fürst Wrede, „Der Erbe“ von Felix Philippi, „Elfe“, Lustspiel von Emil Jonas, und „Der Mottenmajor“, Lustspiel von Pander.

Ein interessantes Experiment wird uns Direktor Dröscher auf der Bühne des Belle-Alliance-Theaters vorführen: „Napoleon oder die hundert Tage“ von dem viel zu wenig gewürdigten Christian Dietrich Grabbe, ein Schauspiel, welches bekanntlich außerordentliche Ansprüche an die Regiekunst stellt. Aber Herr Georg Dröscher hat uns schon in der verflossenen Spielzeit bewiesen, daß er ein tüchtiger und von wahrhaft künstlerischem Streben geleiteter Direktor ist, der seine schwere Aufgabe mit vollem Ernst übernommen hat. Dies zeigt schon der Spielplan, den er für die kommende Saison aufgestellt hat. Derselbe weist u. a. folgende Werke auf: „Wilhelm Tell“, „Die Jungfrau von Orleans“, „Faust“ mit der Musik von Lassen, „Julius Cäsar“, „Kaiser und Galiläer“, „Wohlthäter der Menschheit“, „Die rosa Dominos“, „Minna von Barnhelm“, „Graf Waldemar“, „Der Bauer als Millionär“, „Sein altes Konto“, Lustspiel von W. Bassermann, „Die Buben“, Komödie von Beyer, „Nachruhm“, „Die Anne-Lise“, „Die Stedinger“, Volksschauspiel von Ruseler, „Dorf und Stadt“, „Therese Krones“, „Mutter und Sohn“, „Ruy Blas“, Schauspiel von Viktor Hugo, und „Vom gleichen Stamme“, Lebensbild von Stoltze.

Hiernach rückt also auch das Belle-Alliance-Theater in die Zahl der Bühnen von Wert ein, unter denen es schon im vergangenen Winter durch vorzügliche Aufführungen und ein gut geschultes Ensemble einen ehrenhaften Platz behauptet hat.

Victor Laverrenz.

Von den Berliner Theatern.

Es ist nachgerade zur Regel geworden, daß neue Direktionen mit der Aufführung eines klassischen Stückes beginnen, und Kritik und Publikum haben sich nachgerade daran gewöhnt, in solchem Thun kein Programm für die Folgezeit der jeweiligen Theaterleitung zu erblicken. Ist doch in mehr als einem Falle die klassische Eröffnungs-Première zugleich eine Dernière gewesen, indem die neue Direktion mit einer „Iphigenie“ oder einem „Nathan“ gewissermaßen als Abschlagszahlung ein für allemal sich von den moralischen Verpflichtungen gegenüber den klassischen Heroen des Repertoirs loskaufen wollte, um mit beruhigtem Gewissen Kraft und Zeit den gegenwärtigen Kassenmagneten, den seichten Spekulanten der Posse, soit dit „Lustspiel“ oder Salonstück widmen zu können. Immerhin kann es im Interesse der Kunst nur mit Freuden begrüßt werden, wenn unsere zeitgenössischen Bühnenleiter wenigstens an ihren Eröffnungs- und Ehrentagen die klassischen Meister der Weltlitteratur in sorgfältig einstudierten und glänzend ausgestatteten Aufführungen zu Worte kommen lassen, und gutes Gelingen einer klassischen Vorstellung bleibt immer ein Prüfstein des Könnens der beteiligten Kräfte vom Direktor und Regisseur bis zum Statistenpersonal. Wie sein Vorgänger Oskar Blumenthal einst mit Lessings „Nathan“, begann der neue Direktor des auf den Namen des Nathandichters getauften Theaters, Otto Neumann-Hofer, am 1. September mit einer Aufführung von Shakespeares Königshistorie „Heinrich V.“ Kein gewöhnliches und kein leicht aufführbares Stück, das zugleich den Vorteil hat, der historischen Bedeutung des Eröffnungstages in gewisser Hinsicht Rechnung zu tragen.

Bleibt die Gesamtaufführung des Cyklus Shakespearescher Königsdramen im besten Falle nur ein interessantes Experiment, so hat auch die Einzelvorstellung eines der Heinrichstücke an gewöhnlichen Theatertagen wenig Aussicht auf einen Erfolg beim zeitgenössischen deutschen Publikum. Selbst begeisterten Verehrern und Erklärern des großen Briten ist es schwer geworden, an den Teilen dieses zu sehr verschiedener Zeit entstandenen und in nachlässiger, wenn nicht gar gefälschter Form überlieferten historischen Cyklus das ex ungue leonem zu erkennen und zu beweisen. Und selbst diejenigen Stücke, die echt Shakespeareschen Geist und dramatische

Gestaltungskraft aufweisen, leiden unter den Mängeln des Stoffes, der zu spezifisch national, zu sehr für damalige zeitgenössische Hörer und Zuschauer berechnet ist, um auf weitere Kreise eines Publikums unserer Tage erheblich wirken zu können. Ohne durchgreifende, auf die Bedürfnisse des modernen Theaters Rücksicht nehmende Bearbeitung geht es nicht ab, falls diese Königsdramen für unsere Bühne möglich sein sollen. Der Leiter des Lessingtheaters griff darum mit Recht auf Dingelstedts Bearbeitung der Historie vom fünften Heinrich zurück, die gewiß ihre Mängel und Schattenseiten, aber den hochschätzbaren Vorzug hat, die breit angelegte, dramatisierte Episode aus der englischen Geschichte in den Rahmen eines normalen Theaterabends zu fassen, ohne dem Dichtergeist Gewalt anzuthun. Dingelstedt, der gewandte Theaterpraktikus, hat mit scharfer Scheere überflüssiges Rankengeschling beschnitten, Nebenwerk eingeordnet, den Chorus in Einzelmonologe verwandelt. Verwandtes zusammengezogen, all zu Derbes gemildert, heut Unverständliches beseitigt, manchmal wohl mehr klug als pietätvoll, mehr als Leiter eines Hoftheaters denn als Wiedererwecker altbritischen Geistes. Die Person des Titelhelden, um dessenwillen uns das Drama heute allein noch interessiert, hat unter Dingelstedts ordnender Hand nur gewonnen. Die Gestalt Heinrichs V. auf der Bühne zu verkörpern, ist auch heute für einen begabten Darsteller eine lockende und dankbare Aufgabe. Aus dem lockern Zechkumpan Falstaffs ist ein Mann, ein König geworden. Wie sein Vater fühlt er die Last der Verantwortung, die eine Krone mit sich bringt für ihren Träger. Nicht leichtherzig entschließt er sich dazu, seine angestammten Rechte auf die französischen Provinzen mit gepanzerter Faust geltend zu machen. Wie ist er Herr seiner Leidenschaft gegenüber der frechen Botschaft des Dauphins, der dem lustigen Prinzen Heinz Federbälle als höhnisches Symbol übersendet, und wie königlich und wie menschlich ergreifend zugleich giebt er seinem Schmerz über den Hochverrat seiner getreuesten Ritter Ausdruck! Der Freund Sir Johns hat trotz seiner Mauserung auch den Humor nicht verlernt. Er weiß auf den biderben Ton eines alten wackern Kriegsmannes einzugehen, die plumpen Scherze des gemeinen Mannes mit lächelnder Ironie abzuwehren. Man fühlt, König Heinz ist nicht nur das Haupt, sondern auch die Seele der Armee, ein Führer, der anzufeuern, zu beten und zu fechten weiß, zu strafen und zu belohnen. Und welch köstliche naive Frische des Empfindens dem Weibe gegenüber hat er sich trotz stürmischer Jugend, trotz Falstaffs frivolen Neckereien und Abenteuern bewahrt! Beruhigt darf der greise König von Frankreich solchem Gegner und Schwiegersohn sein Töchterlein in die Arme legen.

Der Tendenz des Stückes entsprechend hat der britische Dichter alles Licht aufs englische Lager, allen Schatten auf die Gegner fallen lassen. Der fränkische Monarch ist ein siecher, kraftloser Mann, die Prinzen und der Hofstaat, Heer, Führer und Gemeine wetteifern in Uebermut und dem Kultus der tödlichsten Feinde jeder Truppe: Wein und Weib. So ist der Zuschauer keinen Augenblick zweifelhaft, daß die französischen Edelinge und Knappen trotz Ueberzahl und besserer Ausrüstung dem Ansturm der englischen Eindringlinge erliegen werden. Mit patriotischer Wärme führt Shakespeare uns die einzelnen Phasen der Schlacht von Agincourt vor und malt die Schrecken der französischen Niederlage in brennenden Farben. Nicht mangelnde Dichterkraft ist schuld, daß deutsche Zuschauer selbst am Sedantage kühl bis ans Herz dabei bleiben. Gewiß steht der Tag von Agincourt, wie König Heinz schon seinen Mannen prophezeit, in den Blättern der Weltgeschichte verzeichnet, aber für uns bleibt Agincourt ein leerer Name, wir fühlen keine weltgeschichtliche Luft auf der Bühne wehen, wie etwa in Aeschylus' „Persern" oder Kleists „Hermannschlacht". Auch in diesem Sinne eine Mahnung an die Poeten, daß nichts undankbarer und unfruchtbarer ist, als Schlachten und Siege dramatisch zu verherrlichen. Das Weltgericht auf dem Theater ist noch weit strenger als die Muse, die den Griffel der Weltgeschichte führt.

Mit der Gestalt König Heinrichs steht und fällt die Historie. König Heinrich heißt in unserm Falle Ferdinand Bonn, und so weit es an ihm lag, führte er das Stück zum Siege. Bonn ist von jeher ein glänzender Sprecher und ein kluger, oft allzu tiftelnder und grübelnder Charakteristiker. Er vermied lärmendes Pathos, ja er sprach die Monologe stellenweise zu nachlässig, zu „modern", aber seine Rede war in den entscheidenden Momenten voll Schwung und Würde, wo der König schwieg und der Mensch zu Worte kam, war der Humor freilich nicht überlegen, nicht ungezwungen genug.

Den französischen König verkörperte Adolf Klein, der für solche Rollen geradezu prädestiniert erscheint. Im Gange des Spiels markierte er die Schwäche des unglücklichen Monarchen wohl zu stark in realistischen Einzelheiten. Die mehr oder minder humoristisch gefärbten Chargen, Hauptmann Lefer, Williams, Fluelen, Pistol, an denen man des Briten unvergleichliche Charakterisierungskunst immer von neuem bewundert, wurden von so hervorragenden Kräften

wie Hans Pagay, Franz Guthery, Franz Schönfeld, Carl Waldow zu voller Wirkung gebracht. Das originelle engliſch-welſche Sprach- und Liebesduett, das leider in deutſcher Ueberſetzung unendlich an Humor verliert, zeigte das anmutige Fräulein Jäger als gewandte Partnerin König Heinrichs.

Die Inſcenierung eines Shakeſpareſchen Königsdramas bedeutet auch für den Regiſſeur eine ſchwere Probe. Der neue Oberregiſſeur des Leſſingtheaters, Adolf Steinert, hat ſie ehrenvoll beſtanden. Die auf der Bühne immer unfreiwillig komiſch wirkenden Kämpfe waren vermieden, die Bewegung der Gruppen war gewandt und gefällig fürs Auge, die Scenenbilder legten von geſchmackvoller und ſorgfältiger Einſtudierung Zeugnis ab.

Der nach dem Fallen des Vorhangs durch mehrfache Hervorrufe ausgezeichnete neue Direktor verſprach der zu dreiviertel aus Fachgenoſſen beſtehenden Zuſchauerſchaft, die ihm bezeugte Sympathie redlich verdienen zu wollen. Er wird dies ſicherlich am beſten können, wenn er ſeine an guten Kräften reiche Künſtlerſchar und ſein eignes litterarhiſtoriſches und dramaturgiſches Wiſſen und Können ſo oft wie irgend möglich in den Dienſt großer Aufgaben aus dem klaſſiſchen Repertoire ſtellt. Die eiſerne Notwendigkeit brachte es freilich mit ſich, daß zwei Abende ſpäter ſich wieder Blumenthals unverwüſtliches „Weißes Röſſ'l“ vergnügt auf den Brettern des Leſſingtheaters tummelte.

Hiſtoriſch wollte auch Frau Nuſcha Butze-Beermann, die neue Herrin des ſchmucken „Neuen Theaters“ am Schiffbauerdamm, das trotz ſeiner Jugend ſo wechſelvolle Schickſale erlebt hat, ihren Gäſten in der Eröffnungsvorſtellung kommen. Statt aber auf einen bewährten Großen der Bühne ſich zu ſtützen, wollte die neugebackene Frau Direktor Entdeckermut zeigen und begann mit dem patriotiſchen Opus eines oder einer (pſeudonymen) E. von Weitra, „Reichsfürſt und Landesherr“, betitelt. Selbſt lediglich als Sedan-Gelegenheitsſtück betrachtet, müßte dieſes von purer Talentloſigkeit ſtrotzende Machwerk eines Dilettanten ſelbſt auf einer beſcheidenen Provinzialbühne Fiasko machen. Schwulſtiges Pathos, ungezählte ſchiefe Bilder und Vergleiche, periodiſch wiederkehrendes Hurrahgeſchrei, Trompetenſtöße und Waffengeklirr, in Jambenform gegoſſenes nationales Leitartikelgeſchwätz, ſentimentale abgeſtandene Liebesphraſen, Selbſtmorde um der „höhern Idee“ willen und Morde aus Jähzorn, übermenſchliche Größe der Geſinnung und vollendete Schurkenhaftigkeit, das alles iſt in einer geſchmackloſen vieraktigen „Handlung“ zuſammengetragen, in deren Mittelpunkt der Große Kurfürſt Friedrich Wilhelm ſteht. Wir ſehen ihn im Elſaß an der Spitze der brandenburgiſchen Truppen, dem großen Turenne gegenüber; der öſterreichiſche Generaliſſimus Bournonville hemmt aber durch Unentſchloſſenheit und verräteriſche Intriguen jede kriegeriſche Aktion. Der kampfesfreudige Kurprinz bezahlt einen kecken Vorſtoß gegen den Feind mit dem Leben, den aufs tiefſte gebeugten Vater überraſcht die Nachricht von dem plötzlichen Einfall der Schweden in Brandenburg. Friedrich Wilhelm muß ſich nun entſcheiden, ob er als Reichsfürſt ferner die Wacht am Rhein halten oder als Landesherr ſeiner Mark zu Hilfe eilen will. Ganz im Gegenſatz zu den geſchichtlichen Vorgängen läßt Weitra den Kurfürſten mit vielen ſchönen Reden ſich für Erſteres entſcheiden, der plötzliche Tod ſeines großen Gegners Turenne ermöglicht es ihm aber, noch rechtzeitig in Rathenow als Rächer zu erſcheinen und vor verſammeltem Kriegsvolk zu verkünden, daß er bei Fehrbellin die Schweden ſchlagen wolle. Zwei Liebſchaften nach bewährter Schablone ſind in die kriegeriſchen Vorgänge plump hineingeſtellt.

Das Publikum dieſer unglücklichen Eröffnungsvorſtellung gab aus Achtung vor der ſympathiſchen Darſtellerin, der nunmehrigen Direktorin ſein Mißfallen nicht mit den im Theater üblichen Ausdrucksmitteln zu erkennen, und höfliche Applausſpender ließen ſogar den Vorhang nach jedem der endloſen vier Akte auf- und niederſchweben. Schließlich mußte Frau Butze, die in ſichtlicher Beklommenheit den immer trübſeliger werdenden Vorgängen auf den Brettern von der Direktionsloge aus gefolgt war, ſelbſt von der Bühne aus die üblichen Begrüßungsworte ſprechen: die kluge Frau faßte ſie in richtiger Erkenntnis der Sachlage mit dem ihr eigenen Charme in die Form einer Bitte um — Nachſicht.

Heinr. Stümcke.

Bühnenallerlei.

Die Altersverhältnisse zwischen Eltern und Kindern in Schauspiel und Oper. Es lohnt wohl der Frage näher zu treten: Warum geben unsere Dichter in ihren Bühnenwerken jungen Personen, männlichen wie weiblichen Geschlechts, oft so auffallend alte Väter, die meist Großväter sein könnten? Fangen wir bei Schiller an: Sehr spät muß der alte Moor in den „Räubern" geheiratet haben. Nach seinem Ausspruch ist er 80 Jahre alt und hat zwei Söhne, die noch in den zwanzigen stehen. Er fühlt sich zwar gesund wie der Fisch im Wasser, aber Franz glaubt doch das zerbrechliche Leben mit Erfolg anfallen zu können; denn nach seinem Ausspruch braucht „ein schwankendes Gebäude keines Erdbebens, um übern Haufen zu fallen". Auch Verrina im „Fiesko" (60 Jahre alt) könnte Berthas Großvater sein. Ebenso ist das Verhältnis zwischen dem alten Miller und Luisen in „Kabale und Liebe": 60 zu 16. Vater Arc in der „Jungfrau von Orleans" ist auch ein sechzigjähriger Mann, und seine drei Töchter Margot, Louison und Johanna stehen in der Blüte ihrer Jahre, höchstens im Anfang der zwanzig. Von seiner jüngsten Tochter äußert er selbst:

Dein Lenz ist da, es ist die Zeit der Hoffnung,
Entfaltet ist die Blume deines Leibes; u. s. w.

Bei Goethe sind die Altersverhältnisse natürlich. Auch bei Lessing; denn der alte Galotti kann als angehender Fünfziger gelten, und eine achtzehnjährige Tochter ist kein zu großer Gegensatz zu seinen Jahren.

Sehr groß sind die Altersunterschiede wieder bei Shakespeare. In „Romeo und Julia" ist Capulet wenigstens ein hoher Fünfziger und Julia 14 Jahre alt. Auch bei Montague und Romeo ist ein beinahe gleiches Verhältnis. Im „Sommernachtstraum" wird Egeus, Vater der Hermia, immer in schon älterer Maske dargestellt. Auch seine Charakterzeichnung spricht für ein höheres Alter. Im „Hamlet" stehen sich äußerlich Polonius und Ophelia wie der Musikus Miller und Luise gegenüber. Bei der Königin, die die Mutter des dreißigjährigen Hamlet ist, setzt man bei ihrem Alter, das doch mindestens an die fünfzig streifen muß, noch große körperliche Reize voraus. Sie wußte ihren zweiten Mann dermaßen in ihre Netze zu zwingen, daß die Hochzeit mit ihm schon einige Monde nach ihres ersten Gatten Tode erfolgte. Im „Kaufmann von Venedig" hat der junge Lanzelot einen ganz alten, halbblinden Vater, und das Verhältnis zwischen Shylok und Tochter ist, wie in der Gesinnung, so auch im Alter abnorm. In der „Bezähmten Widerspenstigen" wird des jungen Lucentio Vater ein alter Edelmann genannt. Zwischen Baptista und seinen Töchtern Katharina und Bianka widerspricht nichts einem gleichen Verhältnis. Im „Wintermärchen" mögen die Phantasiespiele vieles wie in einem Märchen entschuldigen. Alte Frauen erhalten nach ihres ersten Mannes Tode noch einen zweiten, vielleicht jüngeren Mann auf Machtspruch eines Königs, und fünfzehn Jahre haben bei Hermione keine Veränderung in ihre äußere Erscheinung gebracht. Im „Othello" hat auch der ältere Senator Brabantio an Desdemona eine sehr junge Tochter. Othello sagt zu ihm: „Das Alter hilft euch besser, guter Herr, als euer Degen." Sehr stark, wohl stärker als in der „Jungfrau von Orleans" ist der Altersunterschied im „Lear". Der altersschwache König ist mindestens 70 Jahre alt, wenn auch eine übermäßig starke Natur bei maßlosen Seelenleiden seinen Tod verzögert. Goneril, Regan, Cordelia stehen zwischen 18 und 25 Jahren.

In Grillparzers „Ahnfrau" hat auch der siebzigjährige Borotin eine höchstens zwanzigjährige Tochter. Auch ist Kreon in „Medea" nach Charakteristik und Stellung ein zu alter Vater für Kreüsa. In der „Schule des Lebens" von Raupach ist König Alfonso auch ein zu alter Vater im Vergleich zu seiner Tochter Isaura. Ein gleiches Verhältnis besteht zwischen dem Gouverneur und seiner Tochter in Grabbes „Don Juan und Faust". So giebt es noch viele Beispiele.

In der Oper ist es nicht anders. Im „Fidelio" von Beethoven hat der alte Kerkermeister Rocco eine ganz junge Tochter. In Mozarts „Don Juan" ist der Comthur nach Aussage seiner jungen verlobten Tochter Anna ein schwacher Greis, dem der Frevler Don Juan an Kräften weit überlegen war. In der „Jüdin" von Halevy ist der Kardinal Brogni auch ein Greis gegen seine sehr junge Tochter Recha. In Wagners „Rienzi" hat Adriano auch einen ziemlich alten Vater. Eigentümlich ist in den „Meistersingern" das Alters- und Liebesverhältnis, wenn man letzteres so nennen kann, zwischen dem Lehrbuben David und Evas Amme Magdalena. Ersterer ist wohl kaum mehr als 18 Jahre alt, letztere unter Mitte der dreißig nicht denkbar. Sie verhätschelt David wie ein Mütterchen, giebt ihm gute Bissen, und er scheint sie deshalb zu lieben. Aeußert er doch zu Sachs:

Kenntet Ihr die Lene wie ich . . . .
Sie ist so gut, so sanft für mich
und blickt mich oft an so inniglich:
wenn Ihr mich schlagt, streichelt sie mich,
muß ich carieren, füttert sie mich
und ist in allem gar lieblich u. s. w.

Sachs nimmt keine Notiz von dem Verhältnis, aber die Lehrbuben hänseln David mit der Lene. Er selbst seufzt: „Nähm's so weit, daß David erst die Lene freit!“ Er ist Zeuge des Ständchens, das er der Lene von Beckmesser gebracht glaubt und prügelt in seiner Eifersucht den vermeinten Nebenbuhler ganz gehörig. Wir erfahren freilich nicht, wie sich das Verhältnis weiter entwickelt, denn der Schluß der Handlung läßt uns darüber im Ungewissen. Beide leben in süßer Hoffnung fort. Aus dem Lehrbuben ist ein Geselle geworden, er kann Meister werden — aber wann? Und Magdalene wird immer älter!! Hier ist etwas kaum Glaubliches übertrieben.

Wie lassen sich nun diese dichterischen Freiheiten entschuldigen und warum erlauben sich Dichter dieselben, da sie gegen die allgemeine Regel im Leben verstoßen? In den angegebenen Fällen brauchten sie dieselben für ihre dramatischen Zwecke. Jüngere Väter würden den Handlungen und Lebensanschauungen derselben widersprochen haben; auch wirken scharfe Gegensätze im Aeußern auf der Bühne mehr und erscheinen glaublicher. Ein vierzigjähriger Verrina ist mit so reifen Lebensanschauungen nicht denkbar, selbst dann nicht, wenn, wie im Fiesko, alle Personen sehr frühreif für ihr Alter sind. Fiesko 23 Jahre, Bourgognino 20 Jahre u. s. w.

Es würde zu viel Raum beanspruchen, Obiges noch weiter auszuführen. Für die Macht des dichterischen Genius aber zeugt es, wenn oft augenscheinliche Unmöglichkeiten uns alle Kritik vergessen machen und wir dem Zauber der Dichtung blind und begeistert unterliegen.

Richard Weiland.

Vom Büchertisch.

Künstler und Kritiker. Von Dr. Karl Fuchs. Breslau, Schlesische Verlagsanstalt vorm. Schottländer. 1898.

Den äußerlichen Anlaß zu seinem Buche bot dem als tüchtiger Klavierspieler und Musikästhetiker längst vorteilhaft bekannten Kritiker der „Danziger Zeitung“ der Fall Tappert-Kerr und die daran geknüpfte Frage, ob ausübende Künstler die Kritiker besuchen, bei ihnen Ratschläge erbitten und wohl gar Stunden nehmen sollen. Fuchs geht aber von diesen Aeußerlichkeiten sofort auf das innere Wesen der Kritikfrage über und fördert eine Fülle anregender Momente und scharfsinniger Deduktionen über das Wesen der echten Kritik, ihre Existenzbedingungen und Voraussetzungen zu Tage. Seine Doppelstellung als ausübender Künstler und Rezensent sichert ihm dabei die volle wünschenswerte Unparteilichkeit. Als positiven Beweis seines eigenen kritischen Könnens bringt er in einem Anhang zwei brillant geschriebene Referate über Konzerte des bekannten Virtuosen Moritz Rosenthal. Das Buch des Dr. Fuchs erscheint uns durchaus geeignet, von jedem Ausübenden und Laien gelesen zu werden, der sich über eine der schwierigsten Materien des Kunstlebens nach allen Seiten hin unterrichten will.

*

Wenn lange Jahre reicher künstlerischer Thätigkeit, eine Fülle von Erlebnissen und last not least die Gabe gefälliger Darstellung einen Mann zur Veröffentlichung autobiographischer Aufzeichnungen berechtigen, so ist Friedrich Haase durchaus ein Berufener. Sein Buch **„Was ich erlebte“** — 1846—1896 — (Verlag von R. Bong, Berlin) erzählt von seiner fünfzigjährigen erfolgreichen Wirksamkeit als Kunstnovize, geschätztes Mitglied von Hof- und Stadttheatern, als Direktor und Gastspielvirtuose auf in- und ausländischen Bühnen, als Freund und Genosse hervorragender Bühnenkünstler und Männer der Feder, als Liebling kunstfreundlicher gekrönter Häupter, nicht in pedantisch chronologischer Reihenfolge und methodischer Anlage, sondern in frischem Plaudertone, der gelegentlich auch zum schwungvollen Pathos aufsteigt, große Tote warmherzig würdigt und frohe Stunden heiter nacherzählt. Auch kleine apologetische und polemische Streifzüge fehlen nicht. Man hat den Eindruck, daß ein glücklicher Mann auf ein in schönem Gleichmaß verbrachtes Leben voll beglückender Thätigkeit in diesem Buche zurückblickt und leistet bei solcher Rückschau gern Gefolgschaft.

Lediglich mit dem Künstler **Friedrich Haase** beschäftigt sich eine unlängst erschienene dramaturgische Studie von O. Simon (A. Dunckers Verlag, Berlin, 1898). Aus Haases nicht weniger als 354 Rollen umfassendem Repertoire sondert er 42 der bedeutendsten Rollen aus und giebt von Haases Auffassung derselben meist sehr glückliche und von intimem Verständnis Zeugnis ablegende Charakteristiken. Vielleicht hätten andere bedeutendere Künstler in denselben Rollen zum Vergleich herangezogen werden sollen. Freilich weiß Rezensent wohl, daß Haase in seinen Glanzrollen auf den Beschauer solch starken Eindruck hervorbrachte, daß dieser Eindruck der prävalierende blieb, und daß andererseits Haases Auffassung bekannter Virtuosenrollen geradezu Schule machte. Die gegen Haases Spiel oft erhobenen Einwände der Mätzchen-Liebhaberei und des Virtuosenhaften im schlechten Sinne wehrt der Künstler sowohl selbst in seinem oben besprochenen Buche wie auch Simon in seiner Studie nachdrücklich ab. Simons sorgfältiges Verzeichnis sämtlicher von Haase gespielter Rollen berichtigt und ergänzt

das vom Künſtler in ſeiner Autobiographie ſelbſt aufgeſtellte in erwünſchter Weiſe. Auch der Theaterzettel von Haaſes Debut in Weimar 1846 iſt in Facſimile von Simon reproduziert.

Eins der nicht allzu zahlreichen Prachtwerke, bei denen der Glanz und die Opulenz der äußeren Ausſtattung und der litterariſche und künſtleriſche Wert des Textes ſich harmoniſch ergänzen, iſt die monumentale Publikation „**Die Theater Wiens**“, die im Verlage der „Geſellſchaft für vervielfältigende Kunſt in Wien“ erſcheint. Von dem auf 7 Bände Imperial-Folio berechneten Geſamtwerk liegen uns heute die erſten Hefte des II. Bandes vor, welche die Geſchichte des Wiener Theaterweſens von den älteſten Zeiten bis zu den Anfängen der Hoftheater enthalten. In der Perſon Alex. von Weilens iſt für dieſe Materie ein ausgezeichneter Bearbeiter gefunden worden, der auf dem ſoliden Unterbau ſeiner langjährigen gelehrten Forſchungen auf dem Gebiet der dramatiſchen Stoff- und der Theatergeſchichte ein ungemein anſchauliches, für weitere Kreiſe berechnetes Bild von der Entwickelung der Wiener Schaubühne entrollt. Aus dem Vorhof der Kirche und vom feſttäglichen Markt, wo eine andächtige Menge Leiden und Sterben des Erlöſers auf dem Brettergerüſt beſtaunt, werden wir in die Säle des Schottenkloſters geführt, wo die jungen Lateinſchüler den „Saul“, die „Judith“ und den „Verlorenen Sohn“ ihres Scholarchen Schmeltzl tragieren, deſſen dramatiſche Erbſchaft die Väter der Geſellſchaft Jeſu dann mit ungeheurem Erfolg aufnahmen. Ueber einige der damaligen Leuchten des Jeſuitentheaters, deſſen fürſtlicher Prunk ſelbſt die verwöhnteſten Augen der Großen des Hofes feſſelte, giebt Weilen an der Hand geſchickt gewählter Proben nähere Auskunft. Nach Errichtung eines ſtändigen Theaters am Wiener Kaiſerhofe bildet die italieniſche Ausſtattungsoper einen viel beſtaunten Glanzpunkt in der Reihe der theatraliſchen Darbietungen, und der Bericht über dieſelben hat für den heutigen Leſer beſonderes Intereſſe. Weilens feſſelnder Diktion ſtehen meiſterhafte bildliche Darſtellungen zur Seite, denen meiſtens zeitgenöſſiſche Originale zu Grunde liegen. Außer Porträts und Koſtümfiguren ſeien namentlich die prächtigen Heliogravüren und Photochromien, Scenarien und Dekorationen darſtellend, hervorgehoben. — So kann das Werk über „Die Theater Wiens“ ſchon heute als eine der wertvollſten Erſcheinungen auf dem zeitgenöſſiſchen Büchermarkt nach jeder Richtung hin bezeichnet werden. Wir werden über den Fortgang der Publikation unſere Leſer andauernd unterrichten. Der Preis des Einzelheftes beträgt 6 Mark, der Subſkriptionspreis für das Geſamtwerk in ſieben Bänden 250 Mark. Die Redaktion liegt in den Händen des als Theaterhiſtoriker gleichfalls vortheilhaft bekannten Schriftſtellers Oskar Teuber in Wien, der zugleich die Geſchichte des Wiener Burgtheaters zu ſchreiben begonnen hat.

Esther im deutſchen und neulateiniſchen Drama des Reformationszeitalters. — Von Rudolf Schwartz. Zweite vermehrte Auflage. Oldenburg, Schultzeſche Hofbuchhandlung. 1898. 4 Mk.

Seitdem der große Karl Goedeke in der erſten Auflage ſeines unſchätzbaren Grundriſſes zur deutſchen Litteraturgeſchichte das bibliographiſche Material zur Geſchichte des deutſchen und neulateiniſchen Dramas des XVI. Jahrhunderts in bis dahin unbekannter Vollſtändigkeit zuſammengebracht, haben zahlreiche gelehrte Federn die Fülle des von dem unermüdlichen Sammler dargebotenen Stoffes zu ſichten und wiſſenſchaftlich auszunutzen ſich bemüht, zum Teil auch um neue gewichtige Funde noch bereichert. Beſonderes Intereſſe iſt dabei den zahlloſen dramatiſchen Bearbeitungen altteſtamentlicher Stoffe entgegengebracht worden. Nachdem die Dramen vom ägyptiſchen Joſeph, vom verlorenen Sohn und von der keuſchen Suſanne in Spezialſchriften ſchon früher zuſammengeſtellt und kritiſch gewürdigt worden ſind, hat Rudolf Schwartz neuerdings der Geſchichte der ſchönen Eſther, die mit beſonderer Vorliebe von berufenen und unberufenen Poeten und Poetaſtern des ſechszehnten Jahrhunderts in dramatiſche Form gegoſſen wurde, ein ungemein fleißiges und anregend geſchriebenes Buch gewidmet. Mit allen Hilfsmitteln methodiſcher Forſchung gerüſtet, verfolgt er die dramatiſche Ausgeſtaltung des Eſtherſtoffes von dem älteſten in deutſcher Sprache vorliegenden, dem Spiel des Hans Sachs, die lange Reihe längſt verſchollener, aber oft recht intereſſanter Stücke hindurch, den litterariſchen Zuſammenhang und das gegenſeitige Abhängigkeitsverhältniß, das ſehr oft als bloße Ueberſetzung und keckes Plagiat ſich herausſtellt, vornehmlich betonend. Durch charakteriſtiſche, oft recht derbe oder unfreiwillig komiſche Stellen, die Schwartz wörtlich anführt, werden die im Intereſſe philologiſcher Beweisführung unerläßlichen genauen Inhaltsangaben zum Vorteil des Leſers belebt. Hoffentlich findet der gelehrte Verfaſſer Muße, als Ergänzung ſeines Buches auch die romaniſchen Eſtherdramen in den Kreis ſeiner Unterſuchung zu ziehen und andererſeits den beliebten Stoff, der ſich ſchon in der Bibel als orientaliſcher Palaſtroman vorſtellt, von Racine bis auf die jüngſte dramatiſche Ausgeſtaltung, Georg Engels „Hadaſa“, wenigſtens in raſchem Ueberblick zu verfolgen. S.

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuſchriften ſind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stümcke, für die Inſerate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.

Verlag und Druck von Otto Elsner, Berlin S., Oranienſtr. 141.

Heinrich Jordan

Berlin S.W., Markgrafen-Str. 104–107.

Gardinen.

Grosses Sortiment weisser oder creme Gardinen in nur neuen Mustern,
das Fenster Mark:
3,00, 3,50, 4,50, 5,00, 6,00, 7,50–100,00

Möbel-Stoffe.

**Nur gute, auf Dauerhaftigkeit erprobte Qualitäten,
in den neuesten Mustern u. Farbenstellungen;
zu billigsten Preisen.**

TEPPICHE

in allen Qualitäten, Grössen und zu allen Preisen. Nur solide, dauerhafte Qualitäten in neuesten Mustern.

Echte orientalische Teppiche, Portièren und Tischdecken.

Linoleum und Läuferstoffe

in reicher Musterauswahl, allen Qualitäten und Preisen.

Conrad's Petroleumseife

dient zum Einweichen und Abkochen der Wäsche und erzeugt bei halber Arbeit die zarteste und geruchloseste Wäsche und schont dieselbe: da der übliche Sodazusatz ganz fortfällt, denn Soda macht die Fasern der Gewebe mürbe.

Dieselbe ist käuflich à Pfd. 30 Pfg. in allen Materialwaren-, Drogen- und Seifengeschäften und in meinem Ladengeschäft; wo nicht erhältlich, versende 1 Postkistchen für 2,80 Mk. excl. Porto.

Gebrauchsanweisungen versende gratis.

Oscar Conrad

Erfinder und alleiniger Fabrikant der Petroleumseife

Berlin N., Badstr. 64.

„Schlafe patent".

Unersetzlich bei Raummangel sind

Jaekel's Patent-Möbel.

Weltberühmt ist Jaekel's Patent-Bett-Sofa „Unikum" mit einem Griff ein Bett mit Sprungfeder-Matratze und grossem Raum zur Unterbringung der Betten.

Patent-Bettstuhl „Komet", Bett-Chaiselongue, Bett-Schränke, verstellbare Ruhe-Möbel etc.

Preise von 30 Mark an.

Illustrierte Preis-Listen gratis und franko.

R. Jaekel's Patent-Möbel-Fabrik

Berlin SW., Markgrafenstr. 20,
Ecke Kochstrasse.

Digitized by Google

Theodor Fontane.

Gaben, wer hätte sie nicht? Talente — Spielzeug für Kinder,
Erst der Ernst macht den Mann, erst der Fleiß das Genie.
Theodor Fontane unter ein Bildnis von Adolf Menzel.

Als die ersten Herbststürme heuer durchs Land gingen, haben sie einen der herrlichsten Stämme im deutschen Dichterwalde gebrochen: am 24. September ist Theodor Fontane, der Altmeister unseres zeitgenössischen Schrifttums, plötzlich aus dem Leben geschieden. Wer den stattlichen greisen Herrn in der straffen, an einen Militär erinnernden Haltung, die klugen freundlichen Augen auch auf das Kleinste richtend, durch die Alleen seines geliebten Tiergartens schreiten sah, wer seine markige, an schönen Rundungen reiche Handschrift las und von seinen litterarischen Zukunftsplänen wußte, der mochte billig glauben, daß wir am Sylvester nächsten Jahres Fontane als achtzigjährigen Jubilar in ungeschwächter Rüstigkeit würden feiern dürfen, und daß er als Senior unserer Litteratur ins neue Jahrhundert hinüberwandern würde. Nun hat er an der Schwelle des kommenden Jahrhunderts sich den großen Toten zugesellt, die unser Stolz im Reiche der Geister gewesen, und Denkmäler, dauernder als Erz, in ihren Schriften sich errichtet haben.

Nicht die raschen und lärmenden Erfolge mancher Modegrößen sind Theodor Fontane zu teil geworden, nicht ein bestimmtes Genre der Litteratur hat er in Erbpacht genommen und dem nach bewährtem Schema bearbeiteten Boden alljährlich die gleiche Frucht für den Weihnachtstisch abgewonnen. In vielerlei Sätteln war er gerecht, nichts Zünftiges haftete ihm, der von der Retorte und dem Pflasterkasten zum Schreibtisch den glücklichen Sprung gemacht hatte, an.

E. L.

Digitized by Google

Zwei goldene Fäden ziehen ſich durch ſein ganzes Schaffen hindurch; die Liebe zu ſeiner engeren märkiſchen Heimat und ſein Sinn für das Echte, Volkstümliche.

Als Lyriker begann er ſeine Laufbahn, und ſein heute ſchon berühmter poetiſcher Nachruf an Bismarck war das letzte, das ſeine raſtloſe Feder uns ſchenkte. Seine Balladen, die ſeinen Namen ſchon den Kindern bekannt machen und in Löwes Meiſterkompoſition die Konzertſäle beherrſchen, Verſe von edler Plaſtik, wie aus Erz gegoſſen, kein Wort zu viel und zu wenig, kein Mißton, keine triviale Pointe, würden allein genügen, Fontanes Namen auf die Nachwelt zu bringen. Vom alten Ziethen, vom alten Derfflinger und Deſſauer, vom Seydlitz und Archibald Douglas ſang er, von ſeinen Lieblingen, denen er auf den täglichen Gängen im Tiergarten begegnete, dem alten Moltke, dem alten Kaiſer, und dann zu Pferd, eine Stunde ſpäter, mit den gelben Streifen der „Halberſtädter".

Kein Wunder, daß auch fremde Töne aus den Schottiſchen Hochlanden in Fontanes Verdeutſchung uns wie heimatliche anmuten. An rüſtigem Stab durchwanderte er ſeine geliebte Mark, deren eigentlicher Entdecker und meiſterlicher Schilderer er wurde. Die vielverſpottete Sandſtreubüchſe des weiland heiligen römiſchen Reiches, die einſt ſchon in dem dichtenden Pfarrherrn von Werneuchen einen eifrigen, aber geſchmackloſen Apologeten gefunden hatte, rückte, mit Meiſter Fontanes Augen geſehen, in eine ganz andere Beleuchtung. Die ſtillen Havelſeen, die märkiſche Kiefernheide, die Sanddünen und meilenweiten Forſten ſchilderte er mit hinreißender Kraft und entrollte zugleich feſſelnde, ſtreng wahrheitsgetreue Bilder aus der an großen Einzelzügen überreichen märkiſchen Geſchichte. Als der Sechziger ſich dem Gebiet zuwandte, auf dem ſeine reifſten Schöpfungen erſprießen ſollten, dem Proſaepos, war es wiederum der vaterländiſche Boden, den er auf den Bahnen ſeines großen Vorläufers, Willibald Alexis, betrat mit ſeinem Vierbänder: „Vor dem Sturm", dem ſich ein Bild aus der friedericianiſchen Zeit „Schach von Wuthenow" ſpäter anſchloß. Die anfangs der achtziger Jahre aufkeimende realiſtiſche Bewegung, die ſo manchen Poeten der älteren Generation in Verwirrung und Verzweiflung verſetzte, brachte für Theodor Fontane nichts Neues und Unverſtändliches. Der Naturalismus lag ihm, wie er in ſeinen autobiographiſchen Aufzeichnungen bemerkt, ſchon im Blute. Dem märkiſchen Wanderer, dem bei aller patriotiſchen Wärme nüchtern zuverläſſigen Kriegskorreſpondenten, der bei Düppel, Königgrätz und Sedan die Feder geführt, dem ſcharfen Beobachter engliſcher Sitten und Zuſtände lag Unnatur, unklare Gefühlsſchwärmerei und konventionelle Prüderie von jeher fern. 1885 erſchien ſein Roman l'Adultera, eine Ehekataſtrophe in der Tiergartenſtraße. Hier war das, was die Kampfſchriften der Jüngſten lärmend vom echten Roman theoretiſch erheiſchten und was einige von ihnen in oft ungenießbarer, gärender Form ſelbſt praktiſch auszugeſtalten ſuchten, mit reifer Kunſt in Wirklichkeit dargeboten.

Und Schlag auf Schlag folgten dann von Mitte der achtziger Jahre ab Fontanes realiſtiſche Meiſterſchöpfungen. Cécile, Irrungen, Wirrungen, Stine, Quitt, Frau Jenny Treibel, Effi Briest, die Poggenpuhls, die ihm im Sturm die Herzen der litterariſchen Jugend eroberten und ſeinen Platz unter den großen Romanciers aller Zeiten ſichern. Das typiſche Berlinertum fand in dem greiſen Dichter ſeinen unübertroffenen Schilderer. Die Bourgeoiſie, die Ariſtokratie des Geldes und die der Geburt, ſoweit ſie ſich in den Salons der erſteren ein Stelldichein giebt, zeichnet er mit frappierender Naturtreue plaſtiſch greifbar, ohne Goldglanz und Schminke, aber auch ohne Haß und ohne Neigung zur Karrikatur. Anders als ſein einſtiger Kollege, der Apothekerlehrling von Skien, Henrik Ibſen, braut er nicht Tränklein und dreht keine bitteren Pillen, um die Lüge zu vergiften und die Geſellſchaft zu heilen, ſondern er zeichnet nur Bilder, ſo fein, ſo greifbar, ſo exakt im Detail, wie nur irgend möglich. Er iſt weder Ankläger, noch Richter ſeiner Geſellſchaft. Mit mildem gütigen Greiſenblick betrachtet er die gefallene Effi Briest; das von der jüngſtdeutſchen Schule zum

Theodor Fontane in seinem Arbeitszimmer.

Digitized by Google

Ueberdruß behandelte Thema vom „Verhältnis" wird unter seinen Händen in „Irrungen, Wirrungen" etwas ganz Neues, Selbständiges. Eine junge Arbeiterin wird von einem adligen Gardeoffizier um einer reichen Partie willen im Stiche gelassen, weiß sich ohne Eifersuchtsscenen zu finden und nimmt ohne viel Bedenken die Hand eines Mannes aus ihrem Stande an. Auf diese einfache Formel kann man diese Geschichte bringen, die wenige ihresgleichen hat an köstlicher Frische und Intimität der Schilderung. Manche Kritiker haben dem Romancier Fontane eine gewisse Nüchternheit, Hausbackenheit der Schilderung vorzuwerfen und große Perspektiven vermißt. Aehnliche Vorwürfe sind auch Gottfried Keller und Adolf Menzel gegenüber laut geworden, die unserm Dichter wohl am nächsten nach ihrer geistigen Anlage und der Art ihres Schaffens verwandt sind. In allen dreien mag ein Stück nüchternen Berlinertums beziehungsweise Schweizergeistes stecken, aber die vermeintliche Schwäche bildet zugleich den Nähr- und Mutterboden ihrer Größe und Kraft, und die Beschränkung erzog auch hier den Meister.

Es liegt im Rahmen dieses Blattes besonders nahe, Fontanes Beziehungen zum Drama und Theater zu untersuchen. Beiden ist er als Schaffender fern geblieben, als Kritiker in einflußreichster Stellung jahrzehntelang nahe gewesen. Der Natur der Sache gemäß haben seine kritischen Arbeiten, in den Jahresbänden der „Vossischen Zeitung" vergraben, mit dem Tage, für den sie geschrieben waren, ihre Wirkung verloren, und zu einer Auswahl des Besten in Buchform, wie es Hanslick, Frenzel u. a. gethan, konnte er sich nicht entschließen. Seine scharf umrissene Eigenart offenbart sich immerhin auch auf diesem Felde seiner Thätigkeit demjenigen, der ihn auch nur gelegentlich auf seinen kritischen Wanderungen begleitet. Das Fehlen aller Vorurteile, aller starren ästhetischen Prinzipien, die Fähigkeit, sich frisch in den Geist eines Kunstwerkes hineinzuversetzen, sei es nun aus alter oder junger Schule, kennzeichnen den Theaterkritiker Fontane vornehmlich. Den jungen Dichtern ist er ein gütiger, begeisterungsfreudiger Beurteiler und Berater gewesen, in seinen eigenen künstlerischen Schöpfungen zugleich der beste Lehrmeister. Wo er die Gabe sicherer Beobachtung fand, da verzieh er selbst gern tastende Unsicherheit oder einen Fehlgriff in der Wahl des Stoffes. Als Mann und Schriftsteller trug er als volle und reine Persönlichkeit, als Feind aller Preßtreibereien und Skandale, als unbestechlicher Kritiker und einsichtsvoller Berater nicht wenig zur Hebung des ganzen Standes bei, sich selbst zugleich eine weit über den Rahmen des Gewöhnlichen hinausgehende Wertschätzung und Verehrung in den litterarischen Kreisen sichernd. Angesichts seines frischen Grabhügels dürfen wir daher wohl mit dem Dichter klagen:

„Ach, sie haben einen guten Mann begraben und uns war er mehr!"

Heinrich Stümcke.

Zaza (Auguste Prasch-Grevenberg)

„Zaza“

Schauspiel in 5 Aufzügen von Pierre Berton und Charles Simon. Deutsch von Bolten-Baeckers.

I. Akt (Hinter den Coulissen eines Variété-Theaters) im Berliner Theater zu Berlin.

(Siehe Seite 90.)

Digitized by Google

Herbstlied.

Herbſt, der rüſt'ge Schaffner, bricht
Sich die letzte Frucht vom Zweige,
Und in rotem Flackerlicht
Geht der kurze Tag zur Neige.

Weiße Nebel flattern bang,
Wickeln ſich um Buſch und Bäume,
Und das Herz verfällt dem Zwang
Thöricht-wunderlicher Träume.

Und ich traf am Waldesrand
Unter dunkeln Flüſterföhren
Heut ein Weib — ich ſtand gebannt,
Denn ſie ließ ein Lied mich hören;

Ach ein Lied, das ſeltſam klang,
Wie ich keines je vernommen —
Und die Alte ſprach und ſang,
Und ich horchte herzbeklommen:

„Blätter ſchweben,
Blätter fallen,
Wie das raſchelt leis und leiſer.
Luſt und Leben,
Ihr müßt wallen
Und vergehn wie dürre Reiſer.

Wind, der ſchnelle
Buhlgeſelle,
Lockt mit falſchem Firlefanze;
Gönnt den Müden
Nicht den Frieden,
Treibt ſie noch zum letzten Tanze!

Doch die matten
Lebensſatten
Liegen ſterbend bald im Staube. —
Sommerprangen
Iſt vergangen,
Und ihr Glück war falſcher Glaube.

Lieb' und Leiden,
Sehn und Meiden,
Ewiger Täuſchung lange Kette
Iſt als Leben
Uns gegeben,
Bis uns winkt das letzte Bette.

Drum, ihr Blätter
Aus den Bäumen,
Fallet, fallet ſonder Ruh, —
Mancher Hoffnung
Falſches Träumen,
Manches Leben deckt ihr zu!"

So im Wald die Alte ſang,
Und ich ging verſtummt von dannen. —
Ach, ich kann den trüben Klang
Nicht aus Herz und Ohr mehr bannen!

Zoozmann.

Bernard (Ludwig Stahl) Zaza (Auguste Prasch-Grevenberg)

„Zaza"

Schauspiel in 5 Aufzügen von Pierre Berton und Charles Simon. Deutsch von Bolten-Baeckers.

V. Aufzug, Schlußscene im Berliner Theater zu Berlin.

(Siehe Seite 90.)

Digitized by Google

Ueber den künstlerischen Wert der neu entdeckten Jugend-Lustspiele von Heinrich von Kleist.

In zunehmendem Maße richtet die Gegenwart ihr Augenmerk auf Heinrich von Kleist. Der unglückliche Dichter, den seine Zeit in Verzweiflung und Tod gejagt, erlebt eine Wiederauferstehung, die selbst seinen überkühnen Träumen von Ruhm und bahnweisendem Glanz nahekommt. Abermals sucht das deutsche Volk an einem gewaltigen Toten zu sühnen, was es an dem Lebenden gesündigt.

„So feiert ihn! Denn was dem Mann das Leben
Nur halb erteilt, soll ganz die Nachwelt geben."

Soweit die Wissenschaft in der Lage ist, an der Hebung von Kleists Ansehen nicht nur durch das Wort, sondern auch durch die That mitzuwirken, findet sie Arbeit vollauf. Von Grund aus gilt es neu zu bauen, und schon ein guter Teil von Kleists Texten bedarf durchgreifend kritischer Revision. Man erinnere sich, daß Werke wie „Die Hermannsschlacht" und „Prinz Friedrich von Homburg" erst Jahre nach des Dichters Tode an die Oeffentlichkeit treten durften, daß selbst sein Meister-Lustspiel „Der zerbrochne Krug" erst fünf Jahre nach der Vollendung, wenige Monate vor des Dichters Selbstmord, flüchtig in Druck ging, und man wird ermessen, wie sorgfältiger Nachprüfung der umlaufende Text Kleistscher Werke bedarf. Erheblich schlimmer noch steht es um die Dichtungen seiner Frühzeit: sie sind zum Teil vernichtet, zum Teil verschollen. Von tragischen Werken erschien zuerst „Die Familie Schroffenstein" 1803 anonym im Verlage von Heinrich Geßner zu Bern; aber die Gestalt, in welcher die Drucke das Drama bieten, stellt eine arge Verballhornung der Handschrift des Dichters dar (man vergleiche meine Nachweise im diesjährigen Doppelheft 5/6 der Zeitschrift für Bücherfreunde). Auch über Versuche des jungen Kleist im Lustspiel liegen äußere Zeugnisse vor. Eine Fülle von inneren Analogien mit Kleists Stil, Charakter und gleichzeitigen Briefen tritt hinzu, um seine Autorschaft für

Digitized by Google

Digitized by Google

zwei gleichfalls anonym bei Geßner in Bern 1802 erschienene Lustspiele evident zu machen (s. Zwei Jugend-Lustspiele von Heinrich von Kleist. Herausgegeben von Eugen Wolff. Oldenburg 1898, Schulzesche Hofbuchhandlung).

Es dürfte an der Zeit sein, den künstlerischen Wert der neu ans Licht gezogenen Lustspiele zu prüfen, um neben dem Gewinn, den unsere Kenntnis von des Dichters Entwicklung erfährt, nun auch zu ermessen, inwieweit den beiden Werkchen künstlerischer Wert innewohnt. Wenn wir an die Jugend-Dramen von Lessing und Goethe, an den „Jungen Gelehrten" und „Die Laune des Verliebten" oder selbst an „Die Mitschuldigen" denken, werden wir unsern Erwartungen einen gewissen angemessenen Zügel angelegt haben, dürfen aber dann bekennen, daß hinter diesen und ähnlichen Versuchen Kleists Jugend-Lustspiele nicht zurückstehen, ja in vieler Beziehung weit darüber hinausragen. Namentlich gilt das von dem Dreiakter „Koketterie und Liebe", der deshalb zunächst unsere Aufmerksamkeit herausfordert, während das vorangehende „Liebhabertheater" (in zwei Akten) noch weit dahinter zurückbleibt.

Lustspiele eines angehenden Dichters sind der Gefahr des Scheiterns in viel höherem Maße ausgesetzt als tragische Versuche: Pathetik, Verstiegenheit, blutrünstige Farbenschwelgerei gelten uns noch immer als wahrscheinlichere Mißgriffe eines jugendlichen Talentes, während wir die entsprechende Entgleisung auf komischem Gebiete, d. i. ein Hinüberspielen ins Plumpe oder gar Läppische, weniger leicht nachzusehen geneigt sind.

Wie steht es nun um „Koketterie und Liebe"? Bietet das Werkchen nur schülerhaftes Tasten oder doch auch bedeutsame Proben von künstlerischem Können? Es ist wahr, die Technik verrät immer wieder den Anfänger, und — was erheblich schwerer wiegt — die Handlung bleibt trotz mancher lebensvollen Elemente im ganzen unbedeutend; aber sowohl der Dialog wie die Charakterzeichnung zeugen auf weiten Strecken von einem Können, dessen sich Kleist nicht zu schämen braucht.

In der Technik haftet namentlich dem Auf- und Abtreten der Personen etwas Schülerhaftes an, wie es vor Lessings Reifezeit im deutschen Drama gang und gäbe war: „Sie sprechen in Rätseln; ich muß aber gehen, und Sie bleiben mir die Erklärung schuldig" — „Ich will zu ihr, doch da kömmt sie selbst" — und ähnliche Ungeschicklichkeiten oder Plumpheiten begegnen uns öfters, wie denn überhaupt noch dem Erscheinen und Verschwinden der Personen innere Motivierung fehlt.

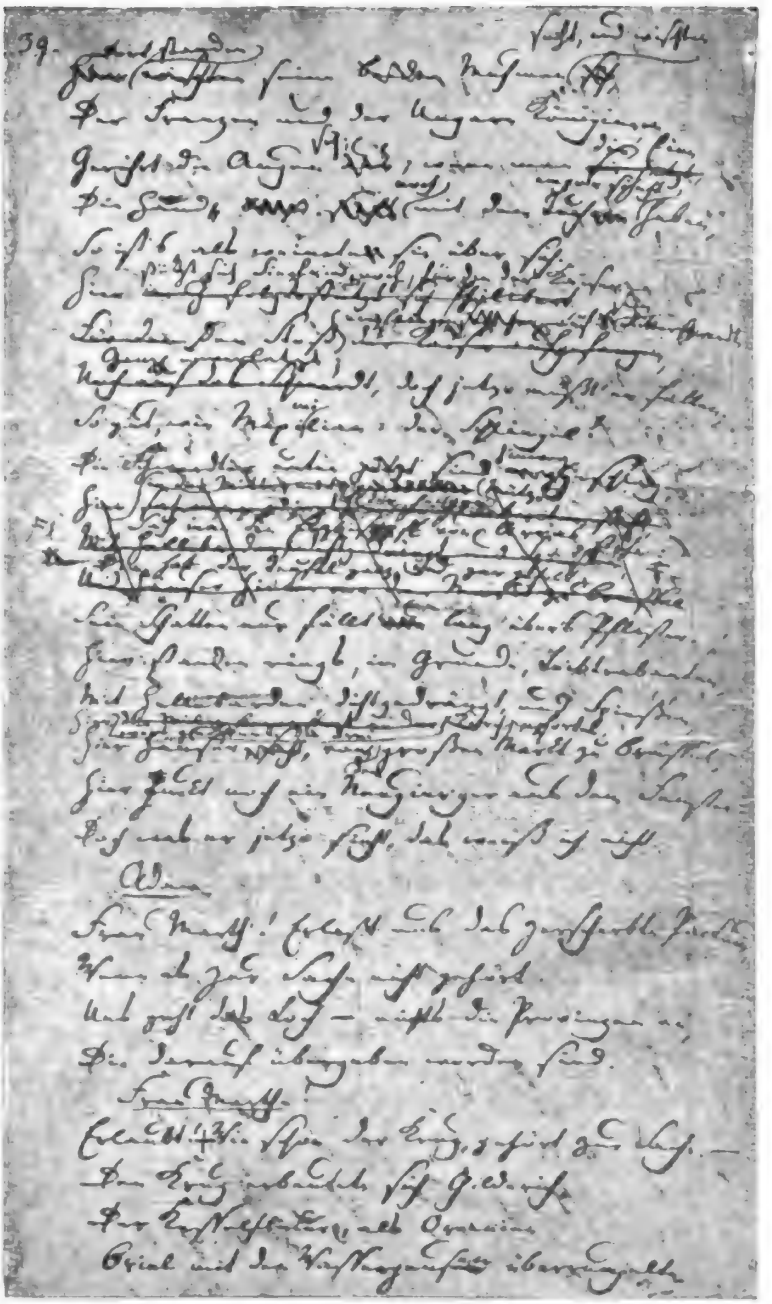
Auch die Handlung weist manche ungeschickten Züge auf. Daß der Oheim selbst die Einwilligung zur Entführung der Nichte giebt, bleibt unter allen Umständen der bedenklichste Punkt des Dramas, wie denn diese damals stehende Figur in aller konventionellen Narrheit übernommen ist. Plump, wennschon ebenfalls konventionell, erscheint ferner der Verrat des Entführungsplanes durch den Kammerdiener an das Kammermädchen. Aber was das Schlimmste: das Stück ist zu leer an Handlung, es geschieht zu wenig, jedenfalls ist die Haupt-Intrigue als solche zu uninteressant. Ein toller Engländer, der verwegene Absichten gegen die Heldin hegt, gerät in die Arme der Zofe; einem zwischen zwei Schwestern listig lavierenden Aristokraten wird von beiden Mädchen heimgeleuchtet; und neben diesen äußeren Gefahren erwächst der Liebe des Helden ernste Bedrohung aus seinem eigenen bizarren Charakter. Das ist alles und somit gewiß kein bedeutsamer Gehalt für ein dreiaktiges Drama.

Trotzdem fehlt es der Handlung weder an komischen Elementen, noch an tiefernsten Zügen von Bedeutung: aber das Werkchen darf es gerade als Ruhm in Anspruch nehmen, nicht auf bloße Situationswirkung gestellt zu sein, vielmehr aus den Charakteren heraus zu wirken. Wenn der Oheim triumphiert: „Ich muß doch lachen, daß ihr euch alle einbildet, ich sähe und merkte auch gar nichts", während er immer am Ziele vorbeischießt; wenn er dauernd glaubt, die Fäden der Intrigue in Händen zu haben, während er nichtachtet wird: so darf man schon

hierin eine gewiſſe Charakterkomik ſehen. Aehnlich wirkt der Charakter Sophiens, der Heldin, trotz des ernſten Grundzugs humoriſtiſch, wenn ſie des Oheims närriſche Vermutung, ihr ſchwermütiger Eduard ſei in ihre luſtige Schweſter Charlotte verliebt, für bare Münze nimmt und ihre Eiferſucht hinter rein freundſchaftlicher Geſinnung zu bergen ſucht. Vermag doch Eduard den Verdacht lächelnd aufs einfachſte abzuwehren: „Ihr Onkel iſt ein recht braver Mann; aber ich dächte, es wäre Ihnen bekannt, wie zuverläſſig er in ſolchen Dingen iſt.“ Zu voller komiſchen Durchführung gelangt der Charakter des Grafen Schall, weil er ſich in der eigenen Schlinge fängt und ſeine liſtige Gewandtheit, es mit beiden Mädchen zu halten, gerade ſeine Entlarvung herbeiführt. Charlotte rückt noch am Schluß in ähnliche Beleuchtung, indem ihr, die von Anfang bis zu Ende alle Fäden der Intrigue geſponnen und gelenkt hat, doch auch ein wichtiger Zwiſchenfall entgangen iſt, der all ihre Vorſorge zunichte zu machen droht, um ſchließlich gerade allein die günſtige Löſung herbeizuführen: der verzweifelte Plan Eduards, nach Amerika zu flüchten. Was Williams, den Engländer, betrifft, ſo iſt ſein ganzer Charakter forciert komiſch angelegt. Am wenigſten treten dagegen komiſche Züge an Eduard Felseck, dem Helden des Luſtſpiels, hervor, was freilich ſofort verſtändlich wird, wenn wir erfahren, daß in dieſer Figur der Dichter ſich ſelbſt gezeichnet hat. Nur Charlotten, der Schweſter ſeiner Braut, gelingt es — ganz wie in Kleiſts Leben — ihn in humoriſtiſche Beleuchtung zu rücken, indem ihr heiteres Temperament ſeinen ſchwermütigen Ernſt, ſeinen Stolz gegen Weiber, überhaupt ſeinen ganzen delikaten Charakter, bei all ihrer liebenswürdigen Gefälligkeit für ihn, komiſch nimmt.

Schon dadurch werden wir angeregt, noch andere als komiſche Züge in den Charakteren zu ſuchen. Die individuelle Zeichnung der Perſonen verleiht thatſächlich dieſem Jugend-Luſtſpiel einen durchaus eigenartigen Wert. Da iſt zunächſt Eduard, an dem Charlotte nichts auszuſetzen hat, „als daß er überall der erſte und der einzige ſein möchte“. „Er bittet um Liebe, die Piſtole in der Hand.“ Er bekennt ſelbſt: „Nicht das Schöne lieben wir, ſondern das Anmutige, Holde, was uns freundlich entgegenkommt und uns nicht widerſtrebt.“ Und weiter: „Spott ertrage ich nicht.“ „Zweifel und Ungewißheit waren mir von je unleidlich; in den härteſten Verluſt kann ich mich ſchicken, aber ich will wiſſen, was ich mein nennen kann, und wenn ich entſagen muß.“ Er „unterſucht und räſonniert“ über das weibliche Herz und möchte „es gern anatomieren und klaſſifizieren, um damit ja recht aufs reine zu kommen und es dann nach Willkür behandeln zu können“. Schon in den Kinderſpielen empörte ihn „die geringſte Kleinigkeit“; that ſeine Auserkorene, die ſchon ſeine Spielgenoſſin war, nicht ſogleich, was er „herriſch begehrte“, ſah ſie ihm nicht alles an den Augen ab, kam jedem ſeiner Wünſche zuvor, gleich war er entrüſtet und ſonderte ſich ab. Sein Stolz und ſeine Prüderie laſſen nicht zu, daß er ſeine Liebe einer Zurückweiſung ausſetzt, und ſo beredet ſich ſeine Schwermut, daß die Geliebte der Eitelkeit und der Mode zum Opfer gefallen; europamüde will er in die neue Welt ziehen, als endlich Sophie es über ſich gewinnt, das erlöſende Geſtändnis der Liebe ihrerſeits zuerſt abzulegen und durch dieſen „Edelmut“ ihn an der Flucht vor ſeinem Glück zu hindern.

Die beiden geben denn auch „ein muſterhaftes Paar“, wie die muntere Charlotte ſpöttelt: „Statt der Neckereien und der Wortſpiele wird man in euerm Hauſe nichts als Sentenzen und Sprichwörter hören, und ich freue mich ſchon über die Delikateſſe und den Anſtand, womit ihr miteinander umgehen werdet.“ So iſt zugleich eine Charakteriſtik von Sophie gegeben. Doch iſt ſie auch ſonſt mit individuellen Zügen reichlich ausgeſtattet. Mit nicht minder bewundernswerter Kunſt wie ſich ſelbſt hat Heinrich von Kleiſt ſeine Braut Wilhelmine von Zenge hier poetiſch geſpiegelt und in der Sophie des Dramas ein gewinnendes Bild edler Weiblichkeit



Probe der Originalhandſchrift von Kleiſts „Der zerbrochne Krug“.
Nach Velhagen & Klaſings Zeitſchrift für Bücherfreunde II. Jahrg. Heft 5/6.

gezeichnet. „Frei vom Sturm der Leidenſchaften, die uns andere arme Sterbliche zerwühlen, pflücken Sie überall nur Blumen und ſammeln Honig ein; der Stachel, der uns ſticht, trifft Sie nicht, und kein häßlicher Mißton kann Ihre Seele berühren.“ Freilich beruht eine ſolche Bemerkung nur auf dem äußeren Eindruck. Als Weib iſt es ihr „nicht erlaubt, dem inneren Aufruhr des Gemüts durch Worte Luft zu machen“. So erſcheint ſie dem flüchtigen Betrachter „bloß Geiſt und Vernunft“; erſt die Thräne, die er „einmal beim Anhören einer rührenden Geſchichte in dem ſchönen Auge blinken“ ſieht, überzeugt einen ihrer Anbeter von ihrem tiefen Gemüt. Allerdings iſt ſie freundlich gegen alle Männer, „weil ſie ein Weib iſt und Eduard eiferſüchtig machen will“ — wenn wir Charlotten, der loſen Spötterin, glauben ſollen — während Sophie ſelbſt nahelegt: „Wenn aber dieſe Kälte, dieſes Tändeln mit andern nur eine Prüfung für ihn wäre; wenn er ihr Herz ſchon längſt gewonnen und nur ihre Phantaſie noch jugendlich herumſtreifte . . .?“ Poſitiv charakteriſiert ſie ſich gelegentlich als „nachdenklich, empfindlich und beſtändig . . .; ich habe auch meine Capricen und würde nur den Gründen, nicht den Grillen eines Gatten nachgeben“. Unter dem Einfluß übler Lebenserfahrungen nähert ſich ihre Empfindung immer mehr der Miſanthropie Eduards: „Glaube mir, ich bin zu jedem Spaß verdorben, die Menſchen fangen an mich zu belangweiligen.“ — „Ich bin gar nicht zum Mutwillen aufgelegt.“ — „Und von ſolchen Menſchen laſſen wir uns umringen und fühlen uns durch ihre Artigkeit geſchmeichelt! O, mir ekelt vor der Welt, und ich kann mich ſelbſt nicht ausſtehen!“ Hier wird erſichtlich, wie der Dichter das Idealbild der Geliebten mit ſeiner eigenen Seele zu umſchließen ſtrebt.

Auch Charlotte, die muntere Herrin der Situation, bleibt keine bloße Charge, sondern gewinnt individuelles Leben. Vor allem ist sie es, die durch ihre liebenswürdige Frische und frohe Laune den Humor alle drei Akte hindurch aufrecht erhält, so lange sie nur irgend auf der Bühne erscheint. „Nein," wirft ihr Eduard mit süßsaurer Miene entgegen, „es ist Ihnen nicht möglich, ernsthaft zu sein; Sie werden auf Ihrem Sterbebette die Umstehenden zu lachen machen und den Tod selbst zutode spotten." Ihre auffallende Beschäftigung mit dem Engländer, „diesem echten Sohn des Spleen", veranlaßt ihre Schwester zu dem bezeichnenden Stoßseufzer: „Der Himmel verhüte, daß ihr ein Paar werdet, denn eure Nachkommen würden die irrende Ritterschaft wieder aufbringen und den gesunden Verstand zum Duell herausfordern . . . Zum Glück sind deine Neigungen nicht magnetisch und ändern sich mit dem Mondswechsel." Charlottens unverwüstlicher Spott, so übermütig er ist, hat nichts Verletzendes: äußert er sich doch nicht als Satire, sondern in liebenswürdigem, immer überlegenem Humor. So spottet sie in bester Laune alle Freier von sich fort. Sie ist „hübsch, munter, witzig"; „aber ihr Leichtsinn, ihr gleichgiltiges Spiel mit den Männern ist wohl keine Aufmunterung, ihr seine Liebe zu schenken." Diese Abfertigung aus dem Munde von Kleists Ebenbild Eduard führt uns auf die rechte Spur zu ihren Modellen. Neben der Schwester seiner Braut, Luise von Zenge, die der Dichter als „goldene Schwester" zu feiern pflegte, schwebt Kleists eigene Lieblingsschwester Ulrike vor, welcher er ähnliche Vorhaltungen nicht ersparte.

Die abgewiesenen Liebhaber Graf Schall und Williams heben sich gleicherweise durchaus charakteristisch von einander, wie von allen übrigen Personen ab. Selbst sie hat Kleist bis zu einem gewissen Grade am eigenen Busen genährt. So läßt er für des Aristokraten vorsorgliche Zurückhaltung als Milderung geltend machen: „Vielleicht ist dies Ansichhalten, diese Besorgnis, eine Blöße zu geben, die notwendige Folge eines vieljährigen Lebens in der großen Welt. Einem Manne von seinen Verhältnissen muß nichts fürchterlicher sein, als nur die Möglichkeit, abgewiesen zu werden und sich lächerlich zu machen." Sein gewandt listiges Spiel mit Weiberherzen ist freilich eine Zuthat behufs weiterer Ausmalung seiner Eigenart. Aehnlich verhält es sich mit der Flüchtigkeit und Leichtfertigkeit des Engländers Williams, während seine Tollheit doch auch Kleist zu Zeiten nicht fremd war. Auf ihn paßt ebenso der Vorwurf: „Sie sind verwöhnt, daß alles sich unter Ihre Laune, unter Ihre Willkür beugen muß."

Während die Eingangsscene mit ihrer Musterung der Liebhaber offenbar unter dem Einfluß der zweiten Scene in Shakespeares „Kaufmann von Venedig" steht, wächst die Charakteristik nach alledem sich völlig selbständig und eigenartig aus, um den intimsten Lebenskreis des jungen Heinrich von Kleist selbst poetisch wiederzuspiegeln.

Zum weit überwiegenden Teil verdient der Dialog kaum minder Lob. Gewiß fehlt es gerade in den „großen Scenen" nicht an bedenklichen Längen. Doch damit versöhnt der seelenvolle Zug, der diese Stellen besonders auszeichnet. Im übrigen herrscht die lebhafte Färbung und Bewegung des wirklichen Dialogs vor. Der Stil ist gewandt und flüssig, stellenweise rhythmisch beflügelt, der Ton der höheren Stände glücklich getroffen. Diese edle, gewählte und doch fast nirgends steife Sprache trägt zum feinkomischen Eindruck des Dreiakters das ihre bei, zumal sich geistreicher Humor immer wieder mit seelenvollem Ernst durchschlingt.

Was der Handlung fehlt, ist dem Dialog nicht abzusprechen: tieferer Gehalt. Ein echter Dichter von Gemüt spricht doch z. B. aus einer kleinen Partie wie der am entscheidenden Wendepunkt:

Eduard. Sophie, ich kann nicht hier bleiben, ich muß reisen.

Sophie. Sie müssen? Und was kann Sie dazu zwingen? Suchen Sie nicht unter Fremden, was Ihnen fehlt, was Ihr Herz bedarf; Sie täuschen sich mit dieser Hoffnung!

Eduard. O nein, ich suche nichts, gar nichts mehr; nur vergessen lernen will ich. Sophie! Es muß sein! (Er ergreift mit Heftigkeit ihre Hand.) Leben Sie wohl!

Sophie. Eduard! Können Sie uns verlassen?

Eduard. Seien Sie mitleidig und erschweren Sie mir das Scheiden nicht! (Er bedeckt ihre Hand mit Küssen.)

Sophie (in heftiger Bewegung). Reisen Sie, Eduard; aber nehmen Sie ein Geständnis mit, das ich Ihnen schuldig bin — ich liebe Sie.

Eduard. Träume ich? Ist es möglich? Sophie! (Er kniet vor ihr nieder.) Dieser Uebergang von Qual zur Seligkeit ist zu groß, ich kann es nicht fassen.

Sophie. Wollen Sie jetzt noch reisen?

Eduard. Nur, wo Sie hingehen, Sophie; ich habe für das, was ich fühle, keine Worte. Ohne Ihren Edelmut hätte ich mich auf immer unglücklich gemacht.

Den äußerlich flottesten Eindruck machen die humoristischen Scenen. Als Probe stehe hier die Schachscene, deren Situation unter Einfluß der entsprechenden Scene aus Lessings „Nathan" erwachsen scheint:

Charlotte. Sie geben nicht Achtung auf Ihr Spiel, Williams; hüten Sie sich vor meinem Springer.

Williams. Ich fürchte nur die Königin.

Charlotte (für sich). Impertinent! (Laut) Sie ziehen ja mit meinem Stein. Welche Zerstreuung!

Williams. Verzeihen Sie, das Licht blendet mich.

Charlotte. Hätten Sie noch gesagt, der Glanz meiner Augen. Hüten Sie sich, Sie kriegen im Augenblick einen doppelten Schach.

Williams. Es ist noch Hilfe da.

Charlotte. Sie sind matt, wenn Sie nichts vorziehen.

Williams. Aber was soll ich vorziehen?

Charlotte (wirft das Spiel ein). Wozu Ihnen noch Schach bieten, Sie sind ja schon matt genug. Armer Williams, Ihr Witz macht Bankerott, Sie sind ernstlich verliebt; wenigstens bemerke ich an Ihnen alle Symptome davon.

Williams. Und welche wären das?

Charlotte. Wenn ein Engländer keine Zeitungen liest, wenn er nicht mehr reitet, nicht mehr schwört und niemand eine Wette anbietet, so ist er ganz in Liebe versunken. Aber hüten Sie sich vor den deutschen Weibern, denn in gefährlichere Hände kann man gar nicht fallen.

Williams. Warum das? u. s. f.

Mit Lessing berührt sich Kleist hier auch wie sonst in der Neigung zu antithetischem Satzbau: „Du bist langsamer als je" — „Und Sie ungeduldiger als gewöhnlich." Oder: „Noch nie war er so allerliebst unartig" — „Ich wette darauf, wenn er artiger wäre, Du fändest ihn unausstehlich" — „Was mir an ihm gefällt, ist, daß er mich nicht leiden kann; und was ich an ihm achte, ist seine Liebe zu Dir."

Auch an dem andern Mittel Lessingscher Dialektik, der Ironie, läßt es Kleist nicht fehlen: „Er giebt sicher einen guten Ehemann" — „Ja, für eine Pfarrerstochter von Taubenhain." Oder: „Fühlen Sie etwas für van Husen?" — „Nichts, das ich wüßte; außer zuweilen, wenn er bei mir ist, Hang zum Gähnen."

Reich ist der Dialog ferner an Sentenzen, die dem jungen Kleist wie seinem Helden Eduard Felseck anhaften. So ergehen sich denn alle Personen gern in Sinnsprüchen und scharf geprägten Wortspielen: „Furcht setzt schon Neigung voraus" —

„Neigung ist eine Knospe, die in einer Frühlingsstunde hervorbricht" — „Aber nur der Tau der Hoffnung entfaltet sie zu einer herrlichen Blume" — „Wahre Liebe nährt sich von sich selbst; sie ist der Tribut, den man den Schönen schuldig ist" u. s. w.

Vor allem geben dem Dialog ein eigenartig künstlerisches und eigenartig Kleistisches Gepräge die zahlreichen, voll ausgesponnenen Bilder, die, obschon bisweilen in der Manier dieses Dichters zu Tode gehetzt, meist sehr geschickt in ihren verschiedenen Wendungen auf den Dialog verteilt sind. In dieser Art äußert Charlotte: „Arme Sophie! Ich verstehe mich etwas auf die Misanthropie und halte die Deinige nicht für unheilbar. Eduard war vorher bei mir und hatte einen ähnlichen Anfall; vielleicht wäre euch beiden eine sympathetische Kur dienlich." Nach Sophiens Einrede nimmt Charlotte dasselbe Bild wieder auf: „Mit Eduard ist es mir besser gelungen. Nebst andern Heilmitteln suchte ich ihn mit der Geschichte eines gewissen Ringes zu zerstreuen, und siehe da, es trat sogleich eine Krisis bei ihm ein. Da war aber meine Kunst zu Ende, und ich habe ihn an dich gewiesen. Von dir hängt es nun ab, ob er leben oder sterben soll." Nunmehr geht Sophie ebenfalls auf das Bild ein: „Er hat kein Vertrauen zu mir, und das ist bei jeder Kur das Unentbehrlichste." Noch am Beginn des nächsten Auftritts kommt Charlotte darauf zurück, indem sie Eduard mit dem Ausruf empfängt: „Ah, da kömmt der andere Patient!" — Besonders häufig begegnen bei dem ehemaligen Offizier begreiflicherweise Bilder aus dem militärischen Bereich: „Suchen Sie meine Allianz" — „Meine Waffen sind nur defensiv; ich streite nur für meine Unabhängigkeit." Oder: „Eine jede (Frau) sucht sich so lange als möglich zu verteidigen; aber Sie sind zu hitzig, Sie laufen gleich Sturm. Schließen Sie die Festung lieber ein, hungern Sie sie lieber aus. Was? Soll ich Ihnen erst die Kriegslisten lehren?" Erheblich origineller noch berühren zahlreiche Bilder aus dem Kommerz- und Zolldepartement, in welchem Kleist von 1800 bis 1801 als Volontär arbeitete, besonders fallen solche aus dem Seehandel auf; nicht nur: „Seine Firma mag gut sein; aber taugen wir beide deshalb zu einer Ehestandskompagnie?" Sogar: „Mädchen sind Güter auf der See; es giebt Klippen und Sandbänke; die einzige sichere Assekuranz für sie ist der Ehestand" — „Ach, diese Assekuranz ist etwas zu kostbar." Aehnlich: „Er gehört unter die Herren von sogenanntem guten Ton, die jedes hübsche Weib für ein Gemeingut ansehen. Er ist ein Wilddieb und ein Korsar, der jede Flagge aufsteckt, und ich hasse diese Rasse." Sonst begegnen besonders umfassend durchgeführte Bilder aus der Sternenwelt, aus dem Spielwesen, auch aus litterarischem Bereich: „Wir handelten nur einige Kapitel aus dem Buch der Liebe ab, haben uns aber über die Lesart nicht vereinigen können" — „Mademoiselle Charlotte übersetzt etwas zu frei" u. s. w.

Bedarf es nach alledem noch des Hinweises, daß Kleists Jugend-Lustspiel „Koketterie und Liebe" sich turmhoch über die Schöpfungen von Iffland und Kotzebue erhebt, die damals das deutsche Theater beherrschten? Noch ist der Anfänger in manchem schülerhaften Zug unverkennbar; aber von Shakespeare in der Charakterzeichnung, von Lessing im Stil beeinflußt, beginnt hier ein vielversprechendes Talent seinen Aufstieg.

Eugen Wolff.

Wandertheater in Oesterreich.

Plauderei von Alice Freiin von Gaudy.

Die Zeiten der wandernden Thespiskarren sind vorüber. „Leider!“ klagt der für Humor Empfängliche. Welch eine Fülle unfreiwilliger Komik, welch ergiebiges Feld interessantester Studien ist mit ihnen verschwunden! In Oesterreich, wo einst die Kunst der Schmieren üppig blühte, ist sie heute in rapidem Absterben begriffen. Die Regierung verweigert neu gegründeten Wandertheatern die Konzession, angeblich, weil sie die Moral des Volkes schädigen. Nur wenige derartige, seit Jahrzehnten in festen Händen befindliche Institute haben behördliche Erlaubnis, ihren Beruf auszuüben. Nach dem Tode ihrer Direktoren fallen auch sie dem Gesetz der Auflösung anheim.

In unsern Tagen versucht man, die primitive Bühne Shakespeares wieder herzustellen. Eine den Meiningern stracks entgegenlaufende Strömung macht sich geltend. Da ist es doppelt zu beklagen, daß die wahrhaft naiven Volkstheater, die Wandertruppen einfachster Art, immer seltener werden. Was wir an den Schlierseern, Tegernseern 2c. als naiv bewundern, ist es nicht mehr im eigentlichen Sinne. Diese Leute studierten in Münchener Theatern — wenn auch nur als Zuschauer — nach guten Mustern. Sie haben oder hatten einen Impresario, der ihr Können beeinflußte, der sie auf allerhand Kunstgriffe und -Kniffe aufmerksam machte. Autodidakten sind die allerwenigsten unter ihnen. Wenige sogar hervorragende Talente, wie z. B. Xaver Terofal. Hinter den Passionsspielern von Oberammergau und Höritz stehen bekanntlich Münchener und Wiener Künstler ratend und helfend: auch hier vermissen wir das eigentlich Ursprüngliche. In der wandernden Schmiere Böhmens und Mährens dagegen blüht es noch unverfälscht. Wo sollten auch diese anspruchslosen Künstler, welche schon als kleine Dreikäsehoch im elterlichen „Geschäft“ mitwirkten, Schule genossen haben? Betreten sie doch nie größere Städte, die mit ständigen Theatern begabt sind! Ihr Leben spinnt sich zumeist auf Dörfern ab. Höchstens wird im Winter ein kleines Bezirksstädtchen mit nicht zu teuern Preisen aufgesucht, wo das Publikum wohlhabend und kunstsinnig genug ist, 50 Kr. (80 Pf.) für den ersten Platz zu zahlen. Was sie bieten, ist Eigenkunst im Rahmen solider Tradition. Ihr Repertoire umfaßt Volksstücke, Lustspiele, Schwänke, Rührstücke — unter letzteren viele, die schon unsern empfindsamen Groß- und Urgroßeltern Thränen erpreßten. Von „Fachdarstellern“ kann bei diesen acht bis zwölf Personen umfassenden Wandertruppen natürlich keine Rede sein. Die Mimen der Schmiere sind Proteusnaturen, welche innerhalb eines Stückes, mitunter sogar im gleichen Akt, Kleid und Charakter wechseln. Der Komiker übernimmt gelegentlich den Liebhaber, der Vater

Digitized by Google

den Intriguanten; die Naive poſiert als Heldenmutter. Höchſt poſſierlich wirkt es, von der gleichen Künſtlerin den ſtrohdummen Bauernbuben Stoffl aus dem „Nullerl“ und am nächſten Tage die Fürſtin von Anhalt aus der „Anna-Lieſe“ dargeſtellt zu ſehen. Und ſie war nicht ſchlecht, dieſe Fürſtin — in Haltung und Geberden ſogar ausgezeichnet. Daß in ihrer unverfälſcht öſterreichiſchen Rede zuweilen ein irrtümlicher Dativ oder Akkuſativ unterlief, wurde gern verziehen, ebenſo, daß die Schminke ihre abgearbeiteten, roten Hände nicht völlig zu adeln vermochte. Wer morgens fleißig am Waſchfaß ſteht und abends Fürſtinnen ſpielt, muß aus anderm Geſichtspunkte beurteilt werden als die Diva einer Hofbühne! Den franzöſiſchen Hofmarſchall gab ein junger Mainzer — der einzige „Ausländer“ jener Truppe — mit Grazie und Feinheit. Als ich meine Verwunderung äußerte, daß ſein ſtarkes Talent auf dieſe geringe Bühne verſchlagen worden, erfuhr ich, daß er faſt taub und daher für größere Inſtitute unbrauchbar ſei.

Von der Anſpruchsloſigkeit einer ſolchen Wandergeſellſchaft macht man ſich ſchwer den richtigen Begriff. Barfuß, in denkbar einfachſter Kleidung beſorgen die Männer das Holzhacken und Waſſerholen, die Frauen das Kochen und Waſchen. Bei endloſen Flickereien ſtudieren ſie ihre Rollen. Viele Weiber finden noch Zeit zu kunſtvollen Handarbeiten, die als Nebenverdienſt ihr dürftiges Einkommen verbeſſern. Requiſiten und Koſtüme ſind natürlich, den Verhältniſſen entſprechend, ſehr beſcheiden, doch bei den meiſten Truppen ordentlich und ſauber gehalten. La propreté c'est le luxe du pauvre! — Bisweilen reicht der Ertrag einer Vorſtellung kaum zu Kartoffeln und Brod: oft hatte ich die Ueberzeugung, daß die auf der Bühne mit großem Appetit genoſſene vorgeſchriebene Mahlzeit die einzige des Tages war. Ein armſeliges, entbehrungsvolles Daſein, das dieſe Wandertruppen führen! Manch anderer Beruf würde leichter und einträglicher ſein — aber keiner dieſer Thaliajünger möchte dem ſeinen entſagen. Mit unbeſchreiblicher Innigkeit hängen ſie an ihrer Kunſt, in deren Bannkreis ſie geboren und aufgewachſen ſind. Ihr Scheinleben auf der Bühne entſchädigt ſie für allen Mangel, der Beifall ihres naiven Publikums erhebt und begeiſtert ſie.

In der Darſtellung von Volksſtücken leiſten die Wandertheater zuweilen Unübertreffliches. Anzengruber, Ganghofer, Roſegger, Schmid, Morré ꝛc. finden an Muſterbühnen ſchwerlich beſſere Interpreten. Dieſe ſchlichten Naturkünſtler, die das Bauernleben aus täglicher Erfahrung kennen, den Dialekt beherrſchen und ihr ganzes Herz der geſtellten Aufgabe entgegenbringen, ſchaffen ihre Geſtalten ſozuſagen „aus dem Vollen“. In keiner Großſtadt ſah ich einen ähnlich erſchütternden, in allen Einzelheiten wahr und packend geſpielten „Meineidbauern“, wie einſt auf der primitiven Bühne eines Böhmerwalddorfes. Unvergeßlich bleibt mir auch „Am Tage des Gerichts“. In der ergreifenden Scene zwiſchen der Förſterin und dem Weibe des Straßl-Toni fand dieſes für den Ausbruch ſeines Jammers Herzenstöne, wie ſie nur ſelbſterfahrenes Elend zu diktieren vermag. — Gutes Spiel iſt bei der äußern Ungunſt der Verhältniſſe doppelt zu bewundern. Die Bühne umfaßt oft nur drei Meter im Geviert und iſt ſo niedrig, daß der emporgereckte Arm gegen die Decke fährt. Auftritt und Abgang müſſen mit Vorſicht bewerkſtelligt werden, um das in der Seitencouliſſe hängende Oellämpchen vor dem Abſtürzen zu bewahren. Eine „Rampe“ exiſtiert nicht: zwei im Vordergrund aufgeſtellte Lampen deuten die Stelle an, wo ſie ſich befinden müßte, und harren nur des Augenblicks, da ſie umgeworfen werden. Unmittelbar vor dieſen Beleuchtungskörpern ſitzt die „Zwiſchenaktsmuſik“ auf einem über Tonnen gelegten Brett. Der Flötenbläſer, als linker Flügelmann, tritt den Takt, der ſich, vermöge der Vibration des Brettes, den vier Violinſpielern mitteilt und auch den Reihen des „erſten Platzes“ fühlbar wird. — Hinter der Scene dient ein einziger, winziger Raum, meiſt ohne Ausgang, als Garderobe

und Aufenthalt der Abtretenden. „Ja, wann S' dös Gewurschtel a mal schaun könnten!" klagte mir ein biederer Heldenvater. „Gans tritt dem Andern d'Füaß ab. Der Gan sucht sein Mantel, die Andre kann ihr' Schurz nit finden; a Dritts lamentiert um sei Hüaterl, dös ham's ihm verdruckt in der Eng'. Ja, dös is a Hetz!"

Das Publikum folgt der Vorstellung mit gespanntester Aufmerksamkeit, zuweilen durch den Gegenstand zu thätiger Mitwirkung entflammt. „Drauf! Drauf! Halt fest!" tönt es bei den so beliebten Raufscenen der Volksstücke aus dem Hintergrunde des Zuschauerraumes, wo die „Galerie" auf Tischen sitzt. Jubelgeschrei begrüßt den Sieger, während dem „Bösewicht" Kraftausdrücke entgegenfliegen, wie sie nur die Entrüstung des Bauern kennt. Das Publikum in seiner Anteilnahme zu beobachten, ist an sich schon ein Theatervergnügen! Auffallend ist es, daß die ländliche Bevölkerung kein Verständnis für Humor besitzt. Derbkomische Wendungen finden nur ganz vereinzelte Lacher. Dagegen ist der bekannte Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen, vom Tragischen zum Komischen für die Gefühlsrohheit der Landleute oft überraschend klein. Die Scene, in welcher der arme, gepeinigte „Null-Anerl" mit seiner geliebten Zither zu Boden geschlagen wird, und jene, da der „Prozeßhansl" wehklagend über den verunglückten Sohn stürzt, ernteten, trotz ergreifenden Spieles, einen — Heiterkeitserfolg!! Ebenso wenig vermochte die Verzweiflung des Straßl-Toni im Kerker ein Herz zu rühren, weil sich die Aufmerksamkeit der Zuschauer einem Mitgefangenen zugewandt hatte, der gerade eine außerordentlich realistische „Flohhatz" vorführte.

In ihren besten Leistungen, den Volksstücken, werden die Darsteller von ihrem ländlichen Auditorium oft am wenigsten gewürdigt. Das Bauernpublikum sieht lieber „die Herrischen" auf der Bühne als seinesgleichen. Daher spielen manche Wandertruppen nur flache Rührstücke mit bombastischem Dialog und der „effektvollen" Handlung eines Kolportage-Romans. Sie wirken durchschlagender als z. B. die feine Charakteristik eines „Pfarrer von Kirchfeld". Nach Bedarf werden auch Opern textet barbarisch zurechtgestutzt und als „Dramen" aufgeführt. Der „Trompeter von Säkkingen", der „Wildschütz", die „Regimentstochter" 2c. sind sehr beliebt.

Daß die Wandertheater Oesterreichs eingehen, ist für die dramatische Kunst bedeutungslos. Zu beklagen ist nur, daß so vielen an die Scholle Gebundenen mit ihrem Verschwinden die einzige Möglichkeit genommen wird, einmal „Komödie" spielen zu sehen. Trotz ungünstiger Raumverhältnisse, dürftiger Dekorationen und Kostüme boten diese herumziehenden Heiligtümer der Thalia zuweilen wirklichen Genuß. – Die Freude an einem starken, naiven Talent entschädigte oft für mangelhaftes Ensemblespiel und die begeisterte Hingabe des Schauspielervölkchens an seine Kunst ließ die Grenzen derselben übersehen. Schade um die originellen Wandertheater!

Zur Aufführung von Grabbes „Napoleon".

Dichtung besteht aus Inhalt und Form. Ist die Form gefällig, tröstet sich oberflächlicher Geschmack gern über dürftigen Inhalt. Hingegen besticht geistige Fülle bei mangelhafter Form nur die wenigen, die sich über äußerlichen Schein des Stofflichen zu erheben vermögen. Das sprechendste Beispiel dafür bietet das enfant perdu der deutschen Litteraturgeschichte: Ch. D. Grabbe, dessen physische Zerfahrenheit und Selbstverwüstung sich auch in seinen Dramen spiegelt, dessen allgemeine Begabung

ſich aber zu einſamer Alpenhöhe emporreckt, zu einer Zone, wo nicht mehr das zierliche Gartenbeet des Talents, ſondern das Edelweiß der Genialität gedeiht. Ihn ein Genie im höchſten Sinne zu nennen, wäre verfehlt, da ſeinem plump aufſtampfenden Koloßſchritt jene ſchwebende Anmut gebrach, die alle geflügelten Götterboten umatmet. Wenn einſt enthuſiaſtiſche Verehrer ihn als „Michelangelo der Tragödie" begrüßten, ſo hat ſolcher Vergleich nur den Wert nichtsſagender Phraſe. Ein Dichter, der überall dem ewig Weiblichen förmlich auswich und nie eine Frauengeſtalt zu ſchaffen verſuchte, deſſen Jamben, wo der Widerborſtige ſich zum Süßholzraſpeln gebundener Rede herabließ, oft gräuliche Ungetüme wurden, deſſen Charakteriſtik nur dort gewaltige Wahrheit auslöſte, wo Finſterdämoniſches von Herrennaturen zur Geſtaltung kam, — ſolch einſeitige Dichtung ohne Schönheitsſinn wird auch ſtets nur einſeitige Bedeutung haben. Aber noch viel lächerlicher und erbärmlicher iſt die Nichtachtung, mit welcher die öde Profeſſorenäſthetik und das ſeichte Litteraturgeſchmeiß über dieſen ruppigen Titanen wegſtolperten. Hier verſündigten ſich beſonders manche Univerſitätsleuchten, und doch wäre es ungemein lehrreich, den Abgott der Brahmſchen Clique, unſern bei Lebzeiten totgeſchwiegenen und heute ſchier maßlos emporgehuldigten Heinrich v. Kleiſt, in deſſen geiſtvollſtem und wuchtigſten Drama „Die Hermannsſchlacht" mit Grabbes gleichnamigem ſchwächſten Erzeugnis zu vergleichen. Da würde man Kleiſt als den größeren Künſtler und Seelenmaler, ja ſogar als tiefſinnigen hiſtoriſchen Symboliker und Nationalitätskundigen, kurz als großen politiſchen Dichter bewundern — und dennoch in den zerfahrenen Scenen Grabbes Felsblöcke granitnen Urgeſteins anſtaunen, deren cyklopiſche Kraft kein Kleiſt und Hebbel aus ſich herauswälzen konnte. Schon ſein berſerkerhaft wilder Humor leiht ihm erhöhtere Lebensfriſche, und manch wundervolles poetiſches Gleichnis ſchmückt wie funkelnd Geſchmeide ſeine bacchantiſch trunkene Muſe. Oft lallt ſie im Delirium, oft riecht ſie nach Schmutz, wie der unglückliche Grabbe ſelber, aber richtet ſie ſich auf in rieſenhaftem Wuchs, dann blitzen ihre blauen Walkürenaugen: ſie iſt die altgermaniſche Veleda, die Seherin der Geſchichte.

Von jener dämoniſchen Leidenſchaft, wie ſie Shakeſpeares Dramen durchſtürmt, weht bei unſern Klaſſikern nur ein mattes Lüftchen. Die Egmont und Marquis Poſa bleiben ſentimentale Rhetoriker, Kleiſts Prinz von Homburg ein verträumter Romantiker, ſein Hermann eine problematiſche Natur, Hebbels Holofernes ſchwatzt nur immer vom Uebermenſchentum. Selbſt Hamlet, der engliſche Fauſt, hat mehr männlichen Thatendrang als der Goetheſche, der nach Genüſſen lechzt. Anders bei Grabbe: da iſt Wucht, Größe, ſein „Hannibal" erfüllt unter allen hiſtoriſchen Dichtergeſtalten am vorbildlichſten die Vorſtellung, die wir uns von weltgeſchichtlichen Helden machen. Hierin aber beruht ſeine nie wegzutilgende Bedeutung: als Schöpfer des wahren hiſtoriſchen Dramas, wie es ſelbſt Shakeſpeare nicht herausarbeiten konnte, weil ihm die heutige Bildungsreife fehlte, obſchon ſein unvergleichliches Genie intuitiv ſchon auf richtiger Fährte wandelte. Die Rhapſodien des großen Bühnenmeiſters Schiller borgen von der Geſchichte meiſt nur das Koſtüm; im Wallenſtein, wo allein eine wirklich großzügige Linie bemerkbar, hat nur das Geſpräch mit dem ſchwediſchen Unterhändler den eigentlich hiſtoriſchen Stil, und ſein ewig ſchwankender Sternegucker, der keine Spur von Aehnlichkeit mit jenem Bismarck des dreißigjährigen Krieges aufweiſt, iſt alles eher als ein geſchichtlicher Held. Neuerdings möchten die kindlichen Schweifwedeler Gerhart Hauptmanns deſſen langweilige Chronik „Florian Geyer" als die wahre Hiſtorie anpreiſen, die eben nur das Milieu zu ſchildern habe. Aber abgeſehen von dem troſtloſen dichteriſchen Bankerott dieſes Wunderwerks, das gefliſſentlich allem Typiſchen und Feſſelnden jener ſozialen Revolution aus dem Wege zu gehen ſcheint, deſſen Aufzüge nur im An- und Ausziehen der Rüſtung Florians eine Handlung finden, widerſpricht ſolche bloße Milieuſtudie auch völlig dem Weſen des Dramas. Dies braucht einen Helden, der handelnd die Maſſen beherrſcht.

Guſtav Kober als Napoleon.

Auch Grabbe legt beſonderen Wert auf das Milieu, ſeine Volksſcenen haben Shakeſpeariſchen Wurf, aber die eigenſte Liebe konzentriert er auf den Helden, den er nicht unter gleichgiltigen Familienrührſeligkeiten einkapſelt, ſondern frei und einſam auf die Zinne weltgeſchichtlicher Ideen ſtellt. Denn wozu ſchriebe man ſonſt hiſtoriſche Dramen, als aus Anteilnahme an jenen Heroen, deren Schickſal die menſchliche Entwickelung bedingt und ſo mit unſerer eigenen Vergangenheit verknüpft ſcheint? Freilich täuſcht ſich der nicht dazu Berufene über die Möglichkeit, überall ein Stück Geſchichte dramatiſieren zu können. Nur ſehr wenige Geſchichtsfiguren laden zu dramatiſcher Behandlung ein. In der deutſchen Geſchichte faſt nur Heinrich IV. Ob Wildenbruchs markige Theatralik ihn bemeiſtert hat, möchten wir nicht bejahen. Denn die im Stoff liegende Charakterentwickelung des jungen Wüſtlings und Cäſarenwahnſinnigen, der alles zerſchmettern will, zu dem durch Leiden abgeklärten greiſen Sozialmonarchen, der ſich auf Bürger und Bauern ſtützte, tritt doch gar zu ſpärlich zu Tage. Allenfalls wäre noch Friedrich II. Hohenſtaufen, die genialſte Erſcheinung des ganzen Mittelalters, der ſchon im 18. Jahrhundert vorlebende aufgeklärte Deſpot und Nietzſcheaner, ein Thema; doch bietet die Geſchichte ſelbſt hier keinen jedermann faßlichen Canoſſa-Konflikt. Friedrich der Große eignet ſich höchſtens zu epiſodiſcher und epiſcher Behandlung (Epiſode in Alexis' „Cabanis", Scherenbergs verfehltes Epos „Leuthen", Bleibtreus realiſtiſches Schlachtbild „Collin"). Die franzöſiſche Geſchichte bietet nichts (Bulwers „Richelieu", Stümperei), die italieniſche nur Ceſare Borgia (Einakter von Lothar, Bleibtreus Renaiſſancetragödie „Der Dämon"), die ruſſiſche nur Peter den Großen (Immermanns Trilogie), die engliſche nur Cromwell (Victor Hugos Jugendwerk „Tempeltey", Bleibtreus „Fauſt der That"). Aus der antiken Geſchichte haben Shakeſpeare (der aus der engliſchen nur die großartige Charaktertragödie „Richard III." herausſchnitt, ohne tiefere hiſtoriſche Bezüge) und Grabbe („Hannibal", „Marius und Sulla") die einzig möglichen Konflikte herausgeſchält, Ibſens „Kaiſer und Galiläer" nicht zu vergeſſen oder Wilbrandts „Gracchus". Aus der allgemeinen Geſchichte der Menſchheit aber hat Grabbe gleichfalls den Gewaltigſten herausgegriffen: „Napoleon".

Das ſtoffliche Intereſſe hat dieſe Arbeit zu ſeiner bekannteſten gemacht, obſchon natürlich niemals dem größeren Publikum durchs Theater vermittelt. Denn Grabbe ſchrieb grundſätzlich nur Leſedramen, die jeder Regel und jeder Aufführung ſpotten. Teilweiſe erklärt ſich dies durch den überſtrömenden Reichtum ſeiner Konzeption, teilweiſe aber durch ſein zuchtloſes Verſchmähen jeder kompoſitionellen Zuſammendrängung. Seine Vorzüge ſind ſeine Fehler und umgekehrt. Oberflächliche urteilen wohl, daß es Grabbe nicht an dramatiſchem, wohl aber an theatraliſchem Fühlen gebrach. Wer tiefer zuſieht, wird vielmehr geſtehen, daß er mehrmals höchſt wirkſame Theaterſcenen ſchuf, z. B. die herrlichen Gisgonakte im „Hannibal", nie aber ſich mit dem wahrhaft Dramatiſchen befreunden konnte. Eine innere Entwickelung von Handlung und Charakter fehlt vollſtändig, Aufſteigen und Sturz des Helden durch Schickſal und Schuld. Selbſt die tiefere Tragik des weltgeſchichtlichen Vorganges wird im „Hannibal" nur angedeutet: daß dieſer wider eigene Einſicht eine verlorene Sache

Digitized by Google

verfocht und der Sieg der ariſchen Kriegsrepublik über die ſemitiſche Plutokratie einer düſteren poetiſchen Gerechtigkeit entſprach. Doch wer wollte dort mäkeln, wo Tiefblicke des höchſten Tragiſchen aufflammen! Wenn Grabbe nichts geſchaffen hätte als den Weltgeſchichtshohn des Pruſias-Schluſſes, ſo würden wir ſchon hiernach ihn wie ſeinen Hannibal als Heldenleiche eines verzweifelt Geſcheiterten beklagen. Doch, ſagen wir es offen: „Napoleon" hinterläßt ſolchen Eindruck nicht. Selbſt die Milieu-Scenen entbehren der klaſſiſchen Abrundung und Reife im „Hannibal", und Napoleon ſelber iſt im Grunde ein Phraſendreſcher, der immer an unſere Schulreminiszenzen bezüglich ſeiner vergangenen Größe appelliert. Schon räumlich tritt er in den Hintergrund. Dem Dichter kam es aber darauf an, die ganze Zeit ſamt Blücher, Wellington, Bourbons, revolutionärer Unterſtrömung vorzuführen, und dies gelang ihm mit gewohnter Genialität. Ein wundervolles Wollen ſpricht ſogar aus nebenſächlichem, wie dem ſcheinbar unnützen Geſpräch der Stallknechte und dem Idyll im Botaniſchen Garten: wie die geſchichtliche Welle überallhin in ſoziale Winkel ihre Blaſen wirft. Die „hundert Tage" ſind alſo ein Epos, epigrammatiſche Abbreviatur eines welthiſtoriſchen Vierteljahrs, kein Drama mit innerer Handlung, vor allem kein echtes Napoleonsdrama. Wenn man von ſeiner Vergangenheit nichts wüßte, würde dieſer Imperator ganz unverſtändlich bleiben. Nicht mal das menſchlich Ergreifende der ſelbſtlos rührenden Begeiſterung der ganzen Nation für ihren „Tyrannen" begreift man hier. Wir ſehen nur eine dumme Herde, die einen brutalen Soldaten, der ewig von „Armee und Gloire" ſchwafelt, zurückſehnt. Warum beſonders Arbeiter und Bauern im Genie-Imperator den Vollſtrecker der Revolution, den Gleichheits-Monarchen vergötterten, davon ahnt Grabbe nichts. Für ſeinen epiſchen Zweck war zwar ſein Griff, gerade 1815 zu wählen, ein glücklicher. Denn nur hier konnte er den alten bourboniſchen Legitimismus, ſowie den Gegenſatz des preußiſchen Volksheeres und der Engländer vorführen. (Sein Blücher wird übrigens dem wahren Marſchall Vorwärts gar nicht gerecht, auch ſtören einige ganz unhiſtoriſche — wahrſcheinlich berechnete — chauviniſtiſche Redensarten in den Preußenſcenen. Der Geiſt, der im Blücherſchen Heere lebte, war ein im edelſten Sinne demokratiſcher.) Aber mit „Napoleon" hat dieſer Schwätzer, der mit „Amphitrite", „Ha, meine Schlachtendonner wieder!" um ſich wirft, und mit „Drama" dieſe bloße Kataſtrophe ohne Expoſition und Peripetie nichts zu ſchaffen. Napoleon kann nur dramatiſch behandelt werden, wenn man 1. das Joſefinenmotiv als das menſchlich Rührende in den Mittelpunkt ſtellt, 2. die Schickſalsidee damit verknüpft, 3. ſein Aufſteigen aus dem Volke und Revolution durch Joſefine vorführt, 4. ihn bis zum Ueberſchnappen des Cäſarenwahns geleitet, das mit Scheidung von Joſefine zuſammenfiel. Da ihn hier das „Schickſal" verließ und alles Weitere bekannt iſt, ſo liegt hier die wahre Kataſtrophe, das ſeeliſche Ende. Alles Spätere iſt äußeres Anhängſel, einfache Folge. Und endlich muß man ſich ebenſo von poſierender Legende, wie von unreifer Karrikatur fernhalten, einen Menſchen geſtalten, aber einen großen Menſchen.

Die Aufführung am Bellealliancetheater macht der Direktion Dröſcher alle Ehre, die weder an Ausſtattung, noch an hingebender Sorgfalt der Einſtudierung es fehlen ließ. Den Napoleon hat Kober, der einſt auch den Bleibtreuſchen in Berlin kreierte und dafür ſtärkere Töne fand als ſpäter Poſſart in München, wuchtig und packend hingeſtellt. Beſonders im 4. Akt fand der bedeutende Künſtler echte lebenswahre Töne für ſeine großartige Aufgabe. Auch Kober iſt ein Beiſpiel dafür, wie die elende Cliquenwirtſchaft Berlins Künſtler von altem Ruf und Anſehen gefliſſentlich zu unterdrücken und zu verdunkeln weiß, um andere Lieblinge in den Vordergrund zu ſchieben. — Erfreuliches leiſteten auch die Darſtellerinnen der Angoulême und Hortenſe, ſowie Herr Pauly als Jouve und Herr L'Allemand als Ludwig XVIII. Leider merzte der Bearbeiter die pikant ſatiriſchen Nebenſcenen

des Hoftreibens, z. B. die famose barsche Episode mit dem Schweizer Soldaten aus. Gerade so hat er nicht erkannt, daß man in der herrlichen Brüsseler Ballscene das historisch Nötigste und so zugleich aus dem Schlußteil den einzig wirklich dramatischen Akt gewinnen könne. Denn sonst bleibt, mit Ausnahme des ersten Bildes auf Elba, alles nur Schilderung von Zuständen ohne jede wahre Bewegung, viel Lärm und kein Geschehnis. 2. Akt: Der Hof erzählt sich lauter unnütze Dinge (sogar das Gerede über Orleans hat der Bearbeiter stehen lassen) und erfährt, Napoleon sei gelandet. 3. Akt: Das Volk erzählt sich allerlei und erfährt, Napoleon ziehe in Paris ein. 4. Akt: Napoleon erzählt sich allerlei und erfährt, Europa marschiere gegen ihn. 5. Akt: Preußen erzählen sich den Gang des Befreiungskrieges, Franzosen den Gang der Schlacht von Waterloo, und Napoleon erfährt, daß Blücher kommt, und sein Heer flieht.

Der Bühnenbearbeiter dieses Grabbeschen Epos hat den Rahmen enger gespannt, hiermit aber viele Linien des Gemäldes verwischt. All die lebensvollen Blücher- und Wellingtonakte hat er gestrichen, statt dessen das völlig nutzlose Ligny-Bild stehen lassen: die Aufführung am Bellealliancetheater läßt daher letztere wegfallen, legt von ersteren wieder eine Scene ein. Die Volks- und Hofscenen sind lappenweise geschickt zusammengeflickt, leider hebt sich so jede chronologische Wahrscheinlichkeit auf. Der Pariser Guckkastenmann schimpft jetzt auf Elba, was nicht nur unmöglich, sondern auch sinnlos ist, denn nur in Paris hat dieser Auftritt Bedeutung. Die prächtige Royalistenscene „Das wäre so übel nicht!" wird einem botanischen Gärtner zugeschanzt, den unser findiger Bearbeiter in einem Seitenkapitelchen des Grabbeschen Epos entdeckte. Auf dem Grèveplatz erfolgt der Aufmarsch des heimkehrenden Napoleon mit den denkwürdigen Worten: „Ich bin da, gute Nacht!" Das Gespräch mit Hortense ist zu einer Josefinenscene, frei nach Bleibtreu, erweitert. Auch macht uns der eifrig fortwurstelnde Bearbeiter mit den Kombattantenlisten der kämpfenden Heere bekannt; realistischer wird aber die Waterloo-Darstellung damit nicht, obschon auch hier das Thatfeuer Grabbes energisch lodert. Immerhin bieten diese lebenden Bilder, zusammenhanglos aufgereihten Geschichtsausschnitte ein wirksames Effektstück für Theaterausstattung, sozusagen ein historisches Diorama, welchem Kobers meisterhafte verständnisvolle Verkörperung und Direktor Dröschers treffliche Inscenierung lebhaften Zuspruch sichern mögen. Es sollte uns nicht wundern, wenn man den im Leben totgeschwiegenen Grabbe in dieser zugestutzten „Bearbeitung" noch gar gegen Lebende ausspielen würde. Wer damit den toten Riesen zu ehren meint, der verdient ein echt Grabbesches Hohnlachen aus dessen bitterem Satyrspiel: „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung!"

Carl Bleibtreu.

Pepi Glöckner,

der Meister-Darstellerin Anzengruberscher Frauengestalten.

Von Alfred Beetschen.*)

Ich kenn' einen Glöckner, der läutet gar fein,
Derweil schau'n zwei Sternlein ins Herz mir hinein;
Die Glocken, man hört sie, doch sieht man sie nie,
Und klingen's, so wird mir, weiß selber nicht wie:
Das Bergbächerl plauscht und das Buchfinkerl singt,
Ein Ton ists, der tief in die Seel' hinein dringt;
Das kichert und gurrt wie die Tauben, und bald
Wie's Heimweh so wehklagts im Hochgebirgswald,
Wie von Psalmen und Jauchzern gemischt ein Akkord,
So ziehts durchs Gemüth hin und summt darin fort.
Und wieder d'rauf klingts wie von bitterstem Weh,
Zwei Eichkatzerl-Augen in Thränen ich seh';
Dann schwillt es wie Orgelton mächtig empor,
So fleht eine Seele am himmlischen Thor,
So schmettert die Lerche ihr Preislied ins Blau,
So flattert das Echo vom Felsen zur Au,
So lacht nur das Maikind, mit Blüthen im Haar,
So schluchzt wahre Lieb' an der Totenbahr'. . . .
Mit Einem: so klingt ein krystallklares Herz,
Wenn's die Freude berührt, wenn's will brechen im Schmerz.
So klar und so rein und so fein und so hell
Tönt's Geläut nicht im Dom und in keiner Kapell'!
Das Menschenherz tausendmal schöner erklingt,
Wenn's einer recht gut so ins Schwingen bringt.
Die Glöckner sind rar, nur die Glöckner allein,
Die läutet den Himmel ins Herz uns hinein!

---

*) Aus: „Gedichte von A. Beetschen." München 1898. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung.

Berliner Bühnenkünstler.

II.

Berlin ohne Kainz! Das ist das Zeichen, unter welchem das reichshauptstädtische Theaterleben vom 1. September 1899 an stehen wird, das ist das Schlagwort, das in der gegenwärtigen Saison die Theaterhabitués der Residenz bedrückt, die gewohnt sind, im Deutschen Theater die Hauptrollen unserer Klassiker oder unserer Modernen von dem genialen Künstler verkörpert zu sehen. Denn leidet Berlin auch keinen Mangel an wahrhaft tüchtigen Schauspielern, wir wüßten keinen, der in der Gestaltungskunst und in der Sprachgewandtheit, in Technik und Empfinden, an Eleganz und feiner Charakteristik Josef Kainz voll an die Seite zu stellen wäre. Wien, das lockende, glänzende Wien, entführt ihn uns, ihn, der seit länger als 15 Jahren der Liebling des Berliner Publikums ist. Kainz ist ein Künstler von Gottes Gnaden. Kein Held von Figur, mit keinem allzu großen Organ ausgestattet, hat dennoch sein Spiel etwas Titanenhaftes, was seine Zuhörer fast gewaltsam mit sich fortreißt und sie versetzt in eine Welt der Empfindungen, welche ihnen, bevor sie den Künstler gehört hatten, verschlossen gewesen war. Alle Gesetze der Deklamation, sagt einer seiner Biographen — und wir folgen demselben gern —, alles Herkömmliche der Heldendarstellung, alle Traditionen und Regeln wirft er leichten Mutes über den Haufen; er bindet sich an nichts, aber er ersetzt alles dreifach durch sein Genie. Wie Orgelton und Glockenklang zieht es durch unsere Seele, wenn Kainz zu sprechen beginnt, und wir vermögen uns der magischen Gewalt, welche dieser Künstler auf uns ausübt, nicht zu entziehen. Aber wie sich Kainz als Schauspieler über alle Konvention hinwegsetzt, so thut er dies auch oft als Mensch, kann er sich doch als verzogener Liebling des Publikums manches erlauben, wovor andere Bühnenmitglieder ängstlich zurückschrecken würden. Zu Anfang der neunziger Jahre war es, als Kainz mit der Direktion des Berliner Theaters in einen schweren Konflikt geriet und sich ihm infolge dessen diejenigen Häuser verschlossen, welche dem deutschen Bühnenverein angehörten. Da ging der verfemte Künstler, dem das schwere Wort „kontraktbrüchig" angeheftet worden war, frischweg nach dem unscheinbaren Ostend-Theater, und ihn zu sehen pilgerte ganz Berlin hinaus nach dem fernen Osten, bis die Direktion des Deutschen Theaters aus dem genannten Verbande ausschied, ausschließlich um den gefeierten Darsteller gewinnen zu können. Aber bei aller Liebe, die Kainz seiner heiligen Kunst entgegenbringt, kommt oft sein übersprudelnder Humor zum Durchbruch, und seine lustigen Streiche können sodann den bittersten Ernst der Stimmung in einem Drama gründlich verscheuchen. Wir erinnern uns noch mit vielem Vergnügen der Generalprobe zu „Johannes", in welcher Kainz seiner Laune die Zügel schießen ließ, und er wird uns nicht böse sein, wenn wir die heitere Episode, welche ihn drastischer charakterisiert als seitenlange Schilderungen, hier der Oeffentlichkeit übergeben. Man war bei dem letzten Akt des biblischen Dramas angelangt. Dichter, Direktor, Regisseur und sämtliche Bühnenmitglieder befanden sich in jener hochgradigen, nervösen Aufregung, welche alle Beteiligten am Vortage einer Première zu ergreifen pflegt, und Frau Sorma-Salome verlangte nun, ihrer Rolle gemäß von Herodes das Haupt Johannes des Täufers auf einer goldenen Schüssel. Da erschien Kainz, der als Johannes soeben hinter den Coulissen sein Leben hatte lassen müssen, un-

erwartet auf der Scene und — überreichte Frau Sorma feierlich einen appetitlich angerichteten Kalbskopf, ein Gericht, das — nebenbei bemerkt — zu den Lieblingsspeisen der Frau Sorma gehört. Selbstverständlich war die Stimmung rettungslos dahin, die ganze Wirkung des Dramas, soweit die Generalprobe in Betracht kam, unwiderruflich verloren, und selbst der erregte Sudermann und der kalte Direktor Brahm mußten in das allgemeine Gelächter mit einstimmen.

Man bezichtigt die Schauspieler vielfach der Eitelkeit und Ueberhebung. Vor Kainz aber verstummt die Selbstgefälligkeit der Kollegen, und mit einer offenen, fast naiven Bewunderung beugen sie sich vor dem Genie dieses Mannes, den sie achten und verehren als einen der Größten ihres Standes.

Früh hat sich Josef Kainz der künstlerischen Laufbahn zugewandt. Am 2. Januar 1858 zu Wieselburg in Ungarn geboren, betrat er nach Absolvierung des Real-Gymnasiums zu Wien im Jahre 1873 zum ersten Male die Bretter eines Privattheaters. Die Saison 1875/76 fand ihn als jugendlichen Heldenliebhaber und Charakterdarsteller zu Marburg in Steiermark, 1877 am Leipziger Stadttheater. Von hier aus trat Kainz in den Verband der Meininger ein und wirkte sodann 1880—85 am Münchener Hoftheater, wo sich jener bekannte und sagenumwobene Freundschaftsbund zwischen ihm und dem unglücklichen König Ludwig II. knüpfte, den Kainz monatelang auf seinen Reisen begleiten durfte. Wir besitzen hierüber von des Künstlers eigener Hand interessante Aufzeichnungen über den Umgang des Königs mit dem Mimen, die seinerzeit in der Gartenlaube und im Berliner Tageblatt erschienen sind. Seit 1885 wirkte Kainz mit jenem Kranz bedeutender Künstler zusammen am Deutschen Theater, wo er bis zum Herbst 1889 thätig war, um von dort zum Berliner Theater zu gehen. Von hier machte er nach den oben bereits angedeuteten, in sein Leben tief einschneidenden Vorgängen eine glanzvolle Tournée durch das Land der Sehnsucht deutscher Bühnenkünstler, Nordamerika, und kehrte 1892 an das Deutsche Theater zurück, dem er seit jener Zeit ununterbrochen angehört. Sein Engagement läuft noch bis zum 1. September 1899; dann geht er ans Wiener Burgtheater, wo er seinerzeit mit beispiellosem Erfolge in Galeotto, Morituri, Versunkene Glocke, Hamlet und Jüdin von Toledo gastiert hat. Bevor uns dieser ausgezeichnete Sprachkünstler verläßt, der als Rezitator ebenso bedeutend ist wie als Schauspieler, wird er uns noch einige wertvolle Proben seiner Vortragskunst geben, indem er einige litterarische Abende im Saal Bechstein veranstaltet. Einer derselben ist, besonders verheißungsvoll, lediglich modernen Dichtern gewidmet, und will Josef Kainz an demselben jüngeren Talenten, die noch nicht in weiteren Kreisen die Anerkennung gefunden haben, welche sie verdienen, zum Durchbruch verhelfen.

Aus dem Privatleben des Künstlers ist wenig genug mitzuteilen. „Was soll ich Ihnen erzählen?“ sagte er mir, als ich ihn das letzte Mal in seiner wie ein Museum eingerichteten Künstlerwohnung unweit des Reichstagsplatzes besuchte. „Ich habe ein ziemlich glückliches, durch wenig Wechselfälle getrübtes Leben hinter mir, und das ist immer uninteressant.“ Seine Mußestunden widmet der Künstler vorwiegend litterarischen Studien; er beschäftigt sich viel mit Uebersetzungen und arbeitet gegenwärtig an einer Byron-Uebertragung, dessen Manfred er nach eigenen Gesichtspunkten für sich bearbeitet. Nebenher ist er ein leidenschaftlicher Fechter. Verheiratet war Josef Kainz seit dem 3. Juli 1886 mit der bekannten deutsch-amerikanischen Schriftstellerin Sarah Hußler, die ihm im Juni 1895 durch den Tod entrissen wurde. Fünf Jahre blieb er Witwer, dann vermählte er sich am 8. Juni 1898 mit der Schauspielerin Margarete Nansen, welche ihm zuliebe der Bühne entsagte. Beide Trauungen fanden in der romantischen Kirche zu Helgoland statt.

Joseph Kainz.

Hamlet

Teja (Morituri)

Romeo

Don Pedro (Mädchentraume)

Rudolf von Gottschalls „Rahab".

Rudolf von Gottschall, der geistvolle Verfasser von „Pitt und Fox", eines der besten Lustspiele, welche die deutsche Bühne besitzt, der schwungvolle Dichter einer „Katharina Howard" und so mancher andern in großem Sinne und Stile verfaßter Dramen, der langjährige unermüdliche Theaterkritiker des „Leipziger Tageblattes", dessen gedankenreiche Besprechungen noch immer die alte Frische und Vornehmheit bewahren, hätte von seiner ungeschwächten Schaffenskraft an seinem 75. Geburtstage kein beredteres Zeugnis beibringen können, als die am 29. September im Neuen Leipziger Stadttheater stattgehabte Aufführung seines neuen Dramas „Rahab" abgelegt hat. Die herzlichen Ovationen, die bei dieser Gelegenheit dem Dichter dargebracht wurden, beweisen, wie groß und tief die Eindrücke sind, die sein langjähriges Wirken in der Leipziger Bevölkerung hinterlassen hat; sie bekunden aber zugleich auch die bedeutenden dramatischen Wirkungen, die seine neueste Dichtung auf die festlich gestimmte Zuhörerschaft hervorgebracht hat.

Den Anlaß zur Handlung seines Dramas „Rahab" hat Rudolf von Gottschall dem zweiten Kapitel des Buches Josua entnommen. Aber die ziemlich magere Geschichte von den beiden israelitischen Kundschaftern, die in Jericho von einer Dame mit zweifelhaftem Ruf und weitestem Herzen verborgen gehalten werden, hat der Dichter in eine kunstgerecht gesteigerte Tragödie verwandelt und die leichtfertige Dirne Rahab zu einer hoheitvollen Oberpriesterin der Astarte veredelt.

Während das Fest dieser Göttin von ihren Dienerinnen gefeiert wird, sind die beiden israelitischen Kundschafter in deren heilige Grotte gedrungen, und Joab ist ungesehener Zeuge der mystischen Feier geworden:

„Ich sah — es ist des Götzendienstes Brauch —
Die Priesterinnen tauchen in die Flut,
Der Göttin gleich, die sie darin gebadet.
O Schönheitsfülle, die mein Aug' geblendet!
Die Wasserlilien und die üpp'gen Rosen
Und drüber hin der Fackeln sprüh'nde Lichter!
Der Flut krystallne Tropfen bildeten
Ein leuchtendes Gewand — doch eine sah ich,
Vor allen majestätisch, schwanengleich
Die goldnen Furchen ziehend — jeder Zug
In ihrem Antlitz Harmonie und Adel,
Sowie des Körpers königlicher Bau;
Ihr üppig Haar gelöst im Wellenspiel,
Freiwallend hier, nicht neidisch angeschmiegt,
Daß Well' und Lichter ihre Schönheit küssen,
Des Spähers Aug' sie trunken schauen konnte.
Und wie die Biene in einem Blütenkelch
Versank ich in dies wonnesüße Anschaun
Und sog mich fest mit meiner ganzen Seele."

Schlafend wird er von Rahab und ihrer Dienerin entdeckt. Die Oberpriesterin entbrennt in heftiger Liebe zu dem schönen Jüngling und läßt ihn in sicheres Versteck bringen. Aber sein Freund Ruben, der von der Wache ergriffen worden, wird in das Priestergefängnis abgeführt; Joab will den Stammesgenossen nicht verlassen, und Rahab, die eben auf diese Freundschaft gerechnet hat, bestellt den Geliebten auf den andern Tag in den Terebinthenhain, um ihm Kunde zu geben von dem Schicksal Rubens. Im zweiten Aufzug verlangt das Volk ungestüm den Tod des Kundschafters, aber der König, der kein Gesetz kennt als das seiner eigenen Willkür, will Gnade walten lassen.

„Es freut mich oft, den Richtern diesen Streich zu spielen,
Wenn ihre Puppe, die Gerechtigkeit,
Sie ausgeputzt mir vor die Augen stellen.
Wenn ich ihr Spielzeug dann in Scherben schlage
Und die Verdammten, die ihr Spruch gerichtet,
Mit einem Wort von der Verdammnis löse —
So heißt dies Gnade bei der blöden Welt,
Doch aus Erbarmen kommt die Gnade nicht!
Mich freut dabei das Vollgefühl der Macht,
Sie schafft das Recht und sie gebietet ihm."

König von Jericho (Herr Borcherdt) Rahab (Frl. Mancke) Tobia (Herr Ernst Müller) Simeon (Herr Thiele)

„Rahab“, Trauerspiel in 5 Akten von Rudolf von Gottschall. (Schluß des 3. Aktes; im Neuen Stadt-Theater zu Leipzig.)

(Rahab, die Oberpriesterin der Astarte, durch den König von Jericho zur Tempeldirne erniedrigt und gezwungen vor ihm die Cymbel zu schlagen, ruft den Zorn und die Rache der Göttin über ihn und das sie verhöhnende Volk herab.)

Seine innerſten Gedanken ſind indeſſen bei Rahab. Ihre Liebe hat er in freiem Bunde nicht erringen können, nun bietet er ihr die Krone. Doch Rahab ſchaudert zurück vor dem tyranniſchen Wüſtling und weiſt ſeine Werbung ab. Es kommt ſodann im Terebinthenhaine zwiſchen ihr und Joab zur Erklärung. Am nächſten Tage nach Sonnenuntergang wird ſie ſeiner in ihrem Gemache warten. Die Zuſammenkunft der Liebenden findet ſtatt, aber Joabs Nähe iſt beobachtet worden. Der König überraſcht die Oberprieſterin in zärtlichem Stelldichein, und nun hat die Wut des Verſchmähten nicht Maß noch Ziel. Zwar gelingt es Rahab, nach Betäubung der Wachen durch ihre Dienerin Eliſſa die beiden Kundſchafter entfliehen zu laſſen, aber ihrer ſelbſt wartet das ſchrecklichſte Los. Der König entkleidet die Oberprieſterin ihrer Würde und macht ſie zu einer Tempeldirne der Aſtarte, die den Gelüſten eines Jeden preisgegeben iſt. Als ſolche muß ſie vor dem König, ſeinen Dirnen und Höflingen die Zimbel ſchlagen, ruft aber den Fluch der Götter auf Jericho und ſeinen König herab und führt in wilder Verzweiflung den Todesreigen an. (Siehe unſer Vollbild.)

Inzwiſchen hat Eliſſa die Verurteilten verborgen und ſie in die Wohnung der Tempeldirnen beſtellt, wo ſich auch Rahab aufhält. Während dieſe von ihnen verhöhnt und bedroht wird, erſcheint die Mutter der Rahab, erfährt ihren tiefen Fall, verzeiht ihr aber um ihrer großen Liebe willen. Da kommen Joab und Ruben; ſie wird Zeugin des furchtbaren Verrates, den ihre Tochter plant, um ſich an König und Volk zu rächen, und wandelt ihren Segen in Fluch. Im letzten Akt erfüllt ſich das Geſchick der Rahab. Sie läßt die Israeliten in die Stadt, und der König fällt von der Hand des Joab; als aber dieſer die Geliebte in ſein Land führen will, da wehrt ſie ihn ab: die furchtbare Rachethat, die ſie vollbracht hat, trennt ſie auf ewig vom Glück der Liebe, und während die Poſaunen den Einzug verkünden, ſchlürft ſie das ihr von der Mutter geſchenkte Gift.

Das Stück hat ohne alle Frage einen großen hinreißenden Zug, der den Hörer ſchon im erſten Akte gefangen nimmt. Der tragiſche Konflikt ſetzt gleich in den erſten Scenen, wo die Pflicht der Prieſterin mit der Leidenſchaft des liebeglühenden Weibes in Gegenſatz tritt, mit aller Macht ein, und die Heldin iſt ſich des tragiſchen Geſchickes, dem ſie entgegentaumelt, von vornherein voll bewußt. Der dramatiſche Höhepunkt wird erreicht am Schluſſe des dritten Aktes, der, man kann wohl ſagen, bei jeder nur einigermaßen entſprechenden Darſtellung von unfehlbarer Wirkung ſein muß. Der warme Erfolg der erſten beiden Akte ſteigerte ſich denn auch an dieſer Stelle zu einem vollkommenen Siege, der ſeinen Ausdruck in einem ſechsfachen Hervorruf des Dichters und der Darſteller fand. Aber auch am Schluſſe des Dramas mußte der Autor noch viermal erſcheinen und konnte mit der vollen Gewißheit die Scene verlaſſen, daß ſein Werk einen ganzen Erfolg davon getragen. Unter den Darſtellern ragte in erſter Linie Fräulein Mancke hervor, die mit gleicher Ausdrucksfülle die hoheitvolle Prieſterin wie das entwürdigte Weib zur Darſtellung brachte und die Rieſenrolle bis zum letzten Tone mit unerſchöpften Mitteln beherrſchte. Ihr gegenüber tritt der Joab etwas in den Hintergrund; Herrn Otto gelangen beſonders die heldenhaften Accente des raſch zur Liebe entflammten Jünglings. Eine Königsgeſtalt von herrſchergewaltiger Energie ſtellte Herr Borcherdt hin, und die Mutter der Rahab fand in Fräulein Weigel eine verſtändnisvolle Vertreterin. Die Direktion hatte dem Stücke eine farbenreiche und ſtilgerechte Ausſtattung zuteil werden laſſen, und die Regie des Herrn Adler verſäumte nichts, um das orientaliſche Kolorit des Stückes in das rechte Licht treten zu laſſen und die Volks- und Enſembleſcenen zu lebendiger Wirkung zu bringen. Die günſtige Aufnahme von Gottſchalls „Rahab", die bekanntlich auch vom Berliner Königl. Schauſpielhauſe zur Aufführung angenommen worden iſt, berechtigt zu der Erwartung, daß unſere erſten Bühnen nicht verfehlen werden, das Werk zur Aufführung zu bringen und dem greiſen und doch noch ſo jugendlichen Dichter zu Erfolgen zu verhelfen, die dem Leipziger gleich kommen werden.

C. Becker.

Leipziger Theaterbrief..

I.

Es ist nun schon eine gute Weile her, daß Herr Direktor Stägemann die Leitung des Leipziger Stadttheaters übernahm — beiläufig mehr als fünfzehn Jahre. Die davor liegende Zeit ist den Leipzigern aber noch in lebhafter Erinnerung geblieben. Unter den Direktionen Laube, Haase und Förster hatte es Skandale und Konflikte die Hülle und Fülle gegeben und man dachte nicht anders, als daß auch die neue Leitung den sensationslüsternen Leipzigern das Vergnügen ähnlicher unvorhergesehener Wechselfälle bereiten würde. Aber es kam ganz anders. Zwar hat auch die neue Leitung ihre schweren Zeitläufte zu erleben und allerhand Angriffe zu erfahren gehabt; aber das Gefühl der Ruhe und Sicherheit wurde doch von Jahr zu Jahr mehr gefestigt, dank der weltmännischen Klugheit und Gewandtheit des Direktors, der das anspruchsvolle und unruhige Leipziger Völkchen richtig zu nehmen und ihm vor der Gediegenheit seiner künstlerischen Absichten immer größere Achtung einzuflößen wußte. Jetzt spricht man von der Verlängerung des Kontraktes, welcher mit Herrn Direktor Stägemann vom Rate der Stadt bis zum Jahre 1902 abgeschlossen worden ist, wie von etwas Selbstverständlichem und wundert sich nicht im geringsten darüber, daß er mit Künstlern wie den Herren Täger und Bauberger, natürlich unter Vorbehalt, glänzende Verträge bis über den oben bezeichneten Termin hinaus abgeschlossen hat: man erwartet eben mit Sicherheit die abermalige Verlängerung der Stägemannschen Direktion und erblickt darin die wünschenswerteste Garantie für die Fortdauer gedeihlicher Stabilität in den Leipziger Theaterzuständen.

Otto Schelper.
Photographie von W. Hoffert, Berlin.

Paula Dönges.
Photographie von Hoffmann & Jutsch, Leipzig.

Die hiesigen Bühnenverhältnisse haben sich nun so entwickelt, daß gegenwärtig drei Theater der Pachtung und Leitung des Herrn Direktor Stägemann unterstehen: das Neue Theater am Augustusplatz, das Alte an der Promenade und das Carolatheater in der Südvorstadt. Die dadurch bedingte Arbeitsteilung geht in der Weise vor sich, daß die Oper ihr Heim im neuen Hause hat, mit Ausnahme etwa von kleinen Spielopern von Lortzing und ähnlichen Meistern, deren Vorführung gelegentlich im anspruchsloseren Rahmen des Alten Theaters versucht wird. Auch die Novitäten auf dem Gebiete des großen Dramas, die einen bedeutenden Apparat erfordern, werden dem Publikum ausnahmslos zuerst im Neuen Theater geboten. Dazu kommen der Regel nach die Neuheiten des zeitgenössischen Schau- und Lustspieles. Je mehr aber solche, um richtig zu wirken, den Reiz der Intimität verlangen, um so lieber versucht man ihre Ein-

Digitized by Google

führung beim Publikum im Alten Theater, um ſo eher entſchließt man ſich zu deren Ueberführung dorthin. Das Alte Theater iſt auch der Platz für die volkstümlichen Aufführungen klaſſiſcher Dramen zu ermäßigten Preiſen und für die Sonntagnachmittag-Vorſtellungen; ein Abonnement iſt dort nicht vorhanden, es iſt alles bar Geld, was einkommt. Aber im Hochſommer lohnt ſich das tägliche Spielen im alten Hauſe nicht, es wird daher während dieſer Zeit Wochentags oft geſchloſſen.

Das Carolatheater, draußen in der Südvorſtadt, öffnet ſeine Pforten der Regel nach mit Beginn der Winterſpielzeit zu Sonntagsvorſtellungen, iſt aber zugleich die Stätte, wo von auswärts kommende Schauſpiel-Geſellſchaften ihre Gaſtſpiele abſolvieren, gelegentlich auch ſolche beim Leipziger Publikum beſonders beliebte Künſtler, die ſich zutrauen dürfen, die Menge bis in die Sofienſtraße hinauszulocken, wie z. B. Karl Sonntag, William Büller u. a. m.

Frl. Kernic.
Photographie von W. Höffert, Leipzig.

Der Beherrſcher dieſes dreiteiligen Reiches, ein Mann von feinſten Umgangsformen und gewinnendſter Liebenswürdigkeit, Herr Direktor Stägemann, hat während der fünfzehn Jahre ſeiner hieſigen Bühnenleitung dem Leipziger Theater den Stempel ſeines gewählten Geſchmackes aufzudrücken gewußt. Feind alles Unfeinen und Rohen, hat er die Schwelle des Kunſttempels von allem Kunſtſchmutze rein zu halten verſtanden. Seine künſtleriſche Vergangenheit bringt es mit ſich, daß ihm die Oper vor allen Dingen am Herzen liegt. Auf dieſem Gebiete hat er Vorſtellungen erzielt, die das höchſte Maß von Glanz und Pracht entfaltet haben, ohne je die feinen Grenzen des Geſchmackes zu überſchreiten; wir erinnern nur an die Neuinſcenierungen von „Don Juan", „Figaros Hochzeit". „Lohengrin", „Undine". Ueberdies iſt es ihm gelungen, in ſeiner Eigenſchaft als vorzüglicher Geſanglehrer eine Anzahl jüngerer Kräfte erfolgreich heranzuziehen oder, wenn ſie auf falſchen Weg geraten waren, ſie auf die richtige Fährte einer guten und geſunden Tonbildung zurückzuführen. Daß Herr Direktor Stägemann ſich bezüglich des Dramas der Notwendigkeit, auch die moderne Richtung zu Worte kommen zu laſſen, keineswegs verſchließt, beweiſen die Aufführungen von Ibſens „Klein Eyolf", „Baumeiſter Solneß", von Dreyers „In Behandlung" und Gerhart Hauptmanns „Hannele", „Verſunkene Glocke" und „Biberpelz". — In Herrn Oberregiſſeur Goldberg beſitzt die Oper einen Regiſſeur von nimmermüder Arbeitskraft, großer Intelligenz und durchgreifender Energie, der mit Raſchheit das Rechte zu treffen weiß. Als Oberregiſſeur des Schauſpiels iſt gegenwärtig Georg Adler thätig, früher am Schillertheater, deſſen umſichtige und feinſinnige Regieführung den Poeten niemals verleugnet, dem wir die Bearbeitung von Höltys „Buch Hiob" und Ibſens „Kaiſer und Galiläer" und das in Meiningen mit bedeutendem Erfolge aufgeführte Schauſpiel „Das Friedensdenkmal" verdanken. Und nun geſtatten Sie mir, Ihren Leſern einige unſerer vorzüglichſten Opernkräfte vorzuführen. Den Reigen der Sängerinnen eröffne Frau Dönges, von Pollini ſeiner Zeit für Hamburg in Ausſicht genommen, kürzlich von erfolgreichen Gaſtſpielen in Wien und München zurückgekehrt, begnadet mit einer Stimme von prachtvoller Friſche, Darſtellerin voll Feuer und Leidenſchaft, doch nicht immer die Klippe der Aeußerlichkeit und des

Andreas Moers.
Photographie von Georg Brokeſch.

Käthe Franck als Comteſſe Guckerl.
Photographie von A. & F. Naumann, Leipzig.

Digitized by Google

Johannes Körner als „Svengali“ in „Trilby“.
Photographie von A. & F. Naumann, Leipzig.

Konventionellen vermeidend. Fräulein Osborne, unsere temperamentvolle Carmen und poetische Mignon, deren Organ besonders im Mezzosopranregister Töne von herrlichstem Wohllaut und gesundester Kraft produziert. Fräulein Kernic, unser lebensprühendes, neckisches Evchen, mit ihrer quellfrischen, schier unverwüstlichen Stimme, die uns zu aller Leidwesen bald nach München entführt werden wird. Frau Baumann, unsere unübertreffliche Gesangsmeisterin, mit der Stimme voll Süße und Holdseligkeit und der glockenreinen, tadellosen Koloratur, und endlich Fräulein Eibenschütz, eine trefflich durchgebildete und äußerst musikalische Sängerin, deren Darbietungen indessen manchmal noch das Hinreißende der Gestaltung mangelt, das sie berechtigen würde, das Fach einer ersten Sängerin an Stelle der nach Hamburg abgegangenen Frau Doxat auszufüllen, und die hoffnungsvolle Debutantin Fräulein Seebe, deren Undine zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. — Und nun die Herren der Oper! Beginnen wir mit dem hohen C und steigen wir allmählich in die tieferen Regionen bis zum tiefen „Doch“ hinunter. Mit dem Engagement des Herrn Andreas Moers ist die Heldentenorfrage auf das glücklichste gelöst worden. Dieser Sänger ist vielleicht der beste Singer an der Leipziger Bühne. Alles quillt mit derselben Leichtigkeit von seinen Lippen, und ein besonders zart ausgebildetes Mezzavoce behütet ihn davor, durch unschönes Schreien billige Erfolge beim großen Publikum einzuheimsen. Leidenschaftlichkeit, Nervosität und Lebendigkeit eignen den Leistungen des Herrn Merkel; sein prächtiges Material sticht hervor durch glanzvolle Höhe, nur möchte man oft bestimmteren Tonansatz und weniger Forciertheit wünschen. Außerdem haben wir noch in Herrn Kraemer einen sehr gewissenhaften lyrischen Tenor mit überraschenden höchsten Tönen, dessen Spiel und Gesang indessen hin und wieder Freiheit und Ungezwungenheit vermissen läßt, und Herrn Marion, den trefflichen, unverwüstlichen Spieltenor, der der Direktion Stägemann seit deren Beginn in Leipzig treu geblieben ist und immer noch mit derselben Tonfrische und Treuherzigkeit seinen Lehrbuben David singt. Eine Säule, die nicht von verschwundener Pracht, sondern von unzerstörbarem Material zeugt, steht Meister Schelper da und bietet in alter Größe und Schlichtheit uns wie vor Jahren seine monumentalen Gestalten eines Wotan, Alberich, Telramund u. s. w. Mit ihm alterniert in einem Teile des Baritonfaches Herr Schütz, dessen mächtiges Material und mehr und mehr verinnerlichtes Spiel ihn zum berufenen Vertreter des Hans Heiling und Fliegenden Holländer macht. Für lyrische Partien ist seit kurzer Zeit Herr Groß engagiert und hat sich als Trompeter und Valentin vorteilhaft eingeführt. Eine eigentümliche und originelle Erscheinung ist Herr Greder, der seit kurzem in das Fach der Baßbuffo übergegangen ist. Als früherer Schauspieler versteht er sich vorteilhaft darauf, die hergebrachten langen Opernbewegungen zu vermeiden und seine Rollen charakteristisch zu gestalten, nur liegt für ihn die Gefahr nahe, im Nüancieren zu viel zu thun und in Künstlichkeit zu verfallen. Als Vertreter der Baßpartien singt Herr Ulrici sich mit seinem prächtigen Materiale mehr und mehr in die Gunst des Publikums ein und wird sie vollständig in Beschlag nehmen, wenn es ihm gelungen sein wird, seine Leistungen noch mehr zu vertiefen.

Friedrich Caeger als „König“ im „Talisman“.
Photographie von Georg Brokesch.

Käthe Franck.
Photographie von A. & F. Naumann, Leipzig.

Im Schauspiel wird es der Direktion vom Publikum nicht allzu leicht gemacht, der ernsten Muse zu huldigen. Zwar die

Oskar Borcherdt.
Photographie von A. & F. Naumann, Leipzig.

Klaſſikervorſtellungen im Alten Theater ſind immer gut beſucht und ernten dröhnenden Beifall, aber die Werke ſelbſt werden dort einigermaßen entwertet und erfreuen ſich demzufolge, wenn ſie einmal im Neuen Theater erſcheinen, ſelten des erhofften Zuſpruches. So konnte es Grillparzers feinſinnige und tiefgründige Dichtung: „Weh' dem, der lügt," obwohl in Leipzig noch völlig unbekannt, nur auf eine ſehr geringe Anzahl von Vorſtellungen bringen, und ähnlich ergeht es den meiſten Neuheiten ernſten Stils. Um ſo mehr iſt das dauernde Intereſſe hervorzuheben, das dem „Talisman" Fuldas und der „Verſunkenen Glocke" Hauptmanns bekundet worden iſt, welchen beiden ſich Sudermanns „Johannes" anſchließen zu wollen ſcheint. Die Zuſammenſetzung unſeres Perſonals rechtfertigt eine ſolche Lauheit keineswegs; wir finden treffliche Künſtler darunter. Herr Friedrich Taeger hat in ſehr glücklicher Weiſe den Uebergang von liebegirrender Jugend zu innerlich reifer und durchgebildeter Männlichkeit gefunden: zuſammengehaltene Kraft, Wärme des Gefühls, Natürlichkeit und Durchdachtheit der Sprache wird man niemals bei ihm vermiſſen; edles Maßhalten in Bezug auf Organentfaltung und Charakteriſtik wird ſeinen Leiſtungen ſtets einen vornehmen Stempel aufdrücken. Mit eindrucksvoller Kraft geſtaltet unſer Charakterſpieler Oskar Borcherdt die Geſchöpfe des Dichters und arbeitet ihre Profile aufs ſchärfſte heraus. Befehlshaberiſche Gewaltnaturen bringt er zu ſtarker Wirkung, doch oft weiß er Vorzügliches gerade dann zu bieten, wenn er genötigt iſt, ein ihm fremdes Gebiet zu betreten und ſeinem leidenſchaftlichen Temperamente Zwang anzuthun. Unſer jugendlicher Liebhaber, Herr Julius Otto, unterſcheidet ſich in bemerkenswerter Weiſe von vielen ſeiner Fachgenoſſen dadurch, daß er ſeine ſchwärmeriſchen Jünglinge durch Beimiſchung einer Doſis Charakteriſtik intereſſanter zu machen ſucht und läßt den ſpäteren Uebergang ins Charakterfach den Kundigen nicht ſelten vorausahnen. Einen flotten, eleganten und temperamentvollen Bonvivant, deſſen Sprechweiſe öfters an Mittell erinnert, haben wir in Herrn Viktor Stephany gewonnen, müſſen aber leider fürchten, ihn bald an Dresden abzugeben. Für Chargen beſitzen wir eine erſte Kraft in Herrn Körner, deſſen Leiſtungen ſich auszeichnen ebenſo ſehr durch frappanteſte Maskengebung, feinſte Durchdringung des geiſtigen Gehaltes, wie überlegenſte Beherrſchung des Wortes, das dem Hörer auf der Spitze der Zunge mit haarſcharfer Deutlichkeit dargereicht wird.

Von den älteren Mitgliedern der Stägemannſchen Aera erwähnen wir den allzeit friſchen und feſchen jugendlichen Liebhaber Arnold Häuſeler und als einen der ſeltenen Komiker, die wirkliche Menſchen darzuſtellen wiſſen, unſern köſtlichen Ernſt Müller.

Auf die Eigenart der übrigen Kräfte einzugehen, wird mir von Fall zu Fall Gelegenheit werden. Laſſen Sie mich heute ſchließen, indem ich das glänzende Dreigeſtirn der Damen Franck, Laue und Mancke vor Ihnen aufſteigen laſſe! Frau Franck, die Schweſter von Lotte Witt, eine ſelten ſchöne Bühnenerſcheinung, unſere Madame Sans Gêne und Offizielle Frau, beherrſcht das Gebiet des Modernen in allen ſeinen Abſtufungen und weiß das Publikum ebenſo ſehr durch volkstümliche Natürlichkeit wie pikante Anmut und vornehme Allüren der Weltdame zu entzücken. Fräulein Laue, unſere tragiſche Liebhaberin, deren großes Talent noch von Mitterwurzer gewürdigt worden, weiß ihre Geſtalten mit einem großen Fonds von Leidenſchaftlichkeit auszuſtatten und mit dem Zauber der Poeſie zu umkleiden. Fräulein Mancke, unſere Heroine, eine ausgezeichnete Sprecherin mit weithin tönendem Organ, wirft ihre Charakterbilder in mächtigen großen Zügen auf die Bühne und führt ſie mit hinreißendem Schwunge an uns vorüber. In Oper und Schauſpiel alſo manch tüchtige Kraft. Hoffen wir, daß die künftige Spielzeit würdige Aufgaben für ſie bereit halten werde!

Wilhelm Henzen.

Digitized by Google

Was hat Berlin von der kommenden Theatersaison zu erwarten?

II.

Herr Direktor Lautenburg ist mit Beginn der Winterspielzeit an die alte Stätte seines langjährigen Wirkens — das Residenz-Theater — zurückgekehrt und widmet diesem eigenartigen Kunsttempel, nachdem er die Direktion des Neuen Theaters aufgegeben, fortan seine volle, ungeteilte Kraft. Die ziemlich allgemein verbreitete Annahme, daß Herr Lautenburg lediglich französische Stücke über die Bretter gehen lassen will, ist durchaus nicht zutreffend; im Gegenteil, er wünscht sogar recht herzlich, auch heimische Autoren zu finden, welche auf der Bühne des Residenztheaters zu Worte kommen können, allein nur selten finden sich deutsche Stücke, welche es mit den französischen an prickelndem Reiz und dem den Franzosen nun einmal angeborenen Esprit aufnehmen können. Um nun seinen rein künstlerischen Neigungen nachgehen zu können, hat Direktor Lautenburg mit Beginn des Oktober eine Reihe von Mittagsvorstellungen angesetzt, in denen noch unbekannte Dichter einem geladenen Publikum aus Schriftstellern, Schauspielern und Künstlern aller Art vorgestellt werden sollen. Der Eintritt zu diesen Aufführungen, welche ausschließlich ästhetische Zwecke verfolgen, ist völlig unentgeltlich, und Herr Lautenburg bewahrheitet hier wieder den Ausspruch eines bekannten Litterarhistorikers, daß er als Bühnenleiter durchaus nicht nur Geschäftsmann, sondern auch ein wahrer Förderer der Kunst sei, der unbekannten, aber strebsamen Talenten den schweren Weg zum Ruhme ebnet. Die erste dieser Mittagsvorstellungen bildeten die beiden bereits in Scene gegangenen Stücke „Cäsar Borgias Tod" von Dr. Lothar und „Gewissensqualen" von Wilhelm Krapp. An Novitäten sind folgende Lustspiele bezw. Schwänke angenommen: „Mamsell Tourbillon" von Kraatz und Strubitzer, „Amoureuse" von Porto-Riche, „Die drei Töchter des Herrn Dupont" von Brilleur, „Der Herr Sekretär" von Hennequin und „Der Schlafwagencontroleur" von Bisson. Letzteres soll dem Vermuten nach der Hauptschlager der Saison werden; der übermütige Schwank erlebte in Paris bereits mehr als hundert Aufführungen. Wir möchten die Besprechung des Residenztheaters nicht verlassen, ohne der dekorativen Ausstattung dieser Bühne unter ihrem jetzigen Leiter ehrende Erwähnung zu thun; bewährte sich doch dieselbe von neuem bei dem mit großem Erfolg gegebenen Schwank „Eifersucht" und dem vorhergehenden Einakter „Frühlingswende" glänzend, und wir dürfen wohl behaupten, daß wohl keine Bühne in Berlin so intime, wahrheitsspiegelnde und stimmungsvolle Zimmer vorführt, wie das Residenztheater, welches beispielsweise mit der veralteten Einrichtung der Soffitten in den Zimmern vollständig gebrochen hat und nur praktikable Decken zeigt. Dies ist das Hauptgeheimnis, weshalb die Inscenierungen im Residenztheater einen so anheimelnden Eindruck machen.

Im Schiller-Theater sollen uns in der heurigen Saison mancherlei sehr interessante Dinge geboten werden. Das Programm dieser Bühne, eines Volkstheaters im edelsten Sinne des Wortes, ist durch das vierjährige Wirken derselben unter Leitung des Herrn Direktor Löwenfeld hinlänglich bekannt; doch soll von jetzt an auch der echten, alten, wenn wir so sagen dürfen: klassischen Berliner Posse mehr Platz im Spielplan eingeräumt werden als bislang, und so wird denn im kommendem Winter auf dieser Kunststätte ein Stück Wallnertheater wieder aufleben, an dessen Spitze der unverwüstliche „Gemachte Mann" marschieren dürfte. Im übrigen ist eine Aufführung folgender Bühnenwerke in Aussicht genommen: „Bund der Jugend" von Henrik Ibsen, „Die Braut von Messina" von Schiller, „Bartel Turaser" von Langmann, „Das Lumpengesindel" von Wolzogen, „Die Bürgermeisterwahl" von Burkhardt, „Freudlose Liebe" von Giacosa, „Das vierte Gebot" von Anzengruber, „Die Hexe" von Fitger. Die Schillerschen „Räuber" werden als allererste Wiederholung im Spielplan gegeben werden, der in den vergangenen vier Jahren 120 verschiedene Stücke herausgebracht hat. Ein interessantes Experiment wird die Aufführung des Grabbeschen „Don Juan und Faust" nach dem Meininger Muster bilden, und wir wollen nicht verfehlen, unsere Genugthuung darüber auszusprechen, daß endlich die Reichshauptstadt sich dazu aufzuraffen beginnt, dem genial angelegten, wenn auch durch einen Unstern fehl geleiteten Christian Dietrich Grabbe gerecht zu werden.

Nebenher veranstaltet Direktor Löwenfeld noch Vorstellungen im Theater des Westens, und zwar jeden Donnerstag Abend und jeden Sonntag Nachmittag.

In das „Theater des Westens" ist, nachdem es den Namen Goethe-Theater, den es unter Herrn Aloys Prasch geführt hatte, abgelegt, mit Herrn Direktor Max Hofpauer eine ständige

Oper eingezogen, die mit ihren ersten Aufführungen einen schönen künstlerischen Erfolg erzielt hat. Für das architektonisch glänzend gestaltete und ausgestattete Haus dürfte die Einrichtung einer Oper die glücklichste Lösung bedeuten, denn der mächtige, splendid angelegte, akustisch nicht sehr günstig wirkende Zuschauerraum prädestiniert das vornehme Bauwerk bei weitem mehr zur Oper denn zum Schauspiel, und nach dem Einsetzen der Direktion Hofpauer dürfen wir einem Prosperieren dieser Bühne nunmehr voll Vertrauen entgegen sehen. Zur Aufführung sollen gelangen Opern von Mozart, Beethoven, Weber, Marschner, Gluck, Lortzing, Verdi, Meyerbeer, Flotow u. s. w. in bunter Abwechslung. An neuen Opern sind erworben: „Der Dämon" von Anton Rubinstein, „Silvana" von Carl Maria von Weber, „Hermann und Dorothea" von J. Uhrig, „Der Prinz wider Willen" von Otto Lohse, »Les contes d'Hofmann« von Jacques Offenbach, „Der Husar" von Ignaz Brüll, „Der König wider Willen" von Emanuel Chabrier, „Die vierzehn Nothelfer" von C. Löwengart, „Der König hat's gesagt" von Délibes, „Beatrice und Benedict" von Berlioz, „Philemon und Baucis" von Gounod, „Der Perlenfischer" von George Bizet, „Der Sturm auf die Mühle" von Alfred Bruneau, „Der Apotheker" von Haydn, „Die Rose von Genzano" von Johann Doebber, „Wir siegen" von Paul Geisler.

Das Thalia-Theater ist, nachdem Herr Kommissionsrat Hasemann vergeblich versucht hat, ein wertvolleres Genre einzuführen, reuig zur alten Berliner Gesangsposse, die unter Adolph Ernst hier so große Triumphe gefeiert hat, zurückgekehrt und hat mit einem an sich höchst banalen Werk: „Unser lustiges Berlin", welches auf irgend welchen litterarischen Wert nicht den geringsten Anspruch erhebt, einen lauten, äußeren Erfolg gehabt; die Posse wird sich, nachdem einige allzu widersinnige Scenen gestrichen und sogar der ganze letzte Akt dem einsichtsvollen Rotstift zum Opfer gefallen, voraussichtlich längere Zeit auf dem Spielplan halten. Ein Moment aber dürfen wir nicht unerwähnt lassen, da es zweifellos für diese Bühne von ausschlaggebender Bedeutung sein dürfte, das ist das Engagement von Emil Thomas, der vom 1. Januar an als „dauernder Gast" dem Thalia-Theater angehören wird. Welche Novitäten Herr Direktor Hasemann herausbringen wird, das steht noch im Rate der Götter, und nur so viel kann zur Zeit verraten werden, daß Leopold Ely, W. Mannstädt und die Doppelfirma Schönfeld und Kren eifrig an neuen Possen arbeiten, deren Titel erst später festgesetzt werden sollen.

Ein ganz neues Genre hat uns das Metropol-Theater beschert, seitdem Herr Richard Schultz dasselbe übernommen hat. Hier wird fortan die sogenannte Ausstattungsposse ihr Wesen treiben, d. h. eine Posse, bei welcher die Ausstattung die Hauptsache ist, und diese auch nur, soweit sie die Kostüme betrifft. In diesen werden wahrhafte Orgien gefeiert, und die Pracht der Stoffe und der Geschmack des Schnittes sind in der That bewunderungswürdig. Das Metropol-Theater ist das Theater für die Lebewelt geworden, so wie es von seinem Erbauer Ronacher gedacht war. Was der Winter uns an dieser Stätte für Novitäten bringen wird, ist noch in wohlthätiges Dunkel gehüllt; der gewandte Direktor, der sein weltstädtisches Publikum kennt, hofft, daß „Das Paradies der Frauen", welches gegenwärtig fast allabendlich ausverkaufte Häuser erzielt, mindestens zweihundertmal über die Bretter gehen wird.

Die Operette hat im Zentral-Theater wiederum eine dauernde Statt erhalten, und zwar unter Direktor S. Ferenczy, der mit der graziösen „Geisha" bereits in voriger Saison auf der Bühne des Lessingtheaters künstlerische und materielle Erfolge erzielt hat. Diese zugkräftige Operette hält sich noch immer auf dem Repertoire und steuert ihrer zweihundertsten Aufführung in der Reichshauptstadt entgegen. In Vorbereitung finden sich daher nur verhältnismäßig wenige Novitäten; wir nennen »La Poupée« (Die Puppe) von Maurice Ordonneau, Musik von Edmond Audran; ferner »The greek Slave« (Der griechische Sklave) von Sidney Jones, dem Komponisten der „Geisha", und sodann „Clo-Clo" von Landesberg und Stein, Musik von Ferdinand Pagin. An den Sonntag-Nachmittagen kommen unsere beliebtesten Operetten wie „Fledermaus", „Vogelhändler", „Bettelstudent", „Obersteiger" u. s. w. zur Aufführung.

Hiermit wollen wir die Reihe der Theater, die wir in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen, schließen. Nach dem Gesagten steht uns also eine an Ueberraschungen und litterarischen Thaten reich bedachte Wintersaison im Berliner Theaterleben bevor, und es ist nun am Publikum, zu zeigen, wie weit es den dankenswerten Bestrebungen unserer Bühnenleiter, ein höheres künstlerisches Niveau zu erreichen, seine Anerkennung zollt; nur durch das Publikum kann der Reichshauptstadt der Stempel aufgedrückt werden, der dieselbe als eine kunstsinnige oder kunstunverständige kennzeichnet. Denn: „Jedes Publikum hat das Theater, das es verdient!"

Victor Laverrenz.

Von den Berliner Theatern.

II.

Eine der gewöhnlichsten Klagen, die zu Beginn, in der Mitte und am Schlusse jeder Saison in unzähligen Variationen und unter Beibringung statistischen Materials von Kritikern, abgewiesenen Bühnendichtern und wohlmeinenden Theaterfreunden vorgebracht werden, ist die, daß in Deutschland alljährlich so viele tausend Stücke geschrieben und eingereicht werden und die bösen Direktoren nur so ganz wenige das Licht der Lampen auf den weltbedeutenden Brettern erblicken lassen. Die Thatsache, daß der Prozentsatz der aufgeführten Stücke im Verhältnis zu den eingereichten ein minimaler ist, läßt sich nicht bestreiten, aber wer da schaudernd erleben muß, wie verschwindend klein die Zahl der halbwegs leidlichen und erfolgreichen Stücke unter den neu aufgeführten ist, der dankt, in Berlin wenigstens, seinem Schöpfer, daß Wagehälse von Direktoren das Tempo der Premièrenhetzjagd nicht noch beschleunigen und allabendlich ein neues Stück servieren. Bietet sich doch ohnehin schon an manchem Abend dem Theaterkritiker in drei oder gar vier Musentempeln Gelegenheit, sein Messer zur kunstgerechten Zergliederung dramatischer Opferlämmer zu wetzen. Sich dem Zuge der Feiernden mit Lorbeer und Palmenwedel anzuschließen, kommt der ehrliche Kunstrichter nur selten in die Lage. Wer die Theaterereignisse der ersten Wochen der neuen Saison würdigt, wandelt zwar nicht zwischen Leichen und muß nicht notgedrungen gleich die Rolle des Totengräbers übernehmen, aber er hat ebenso wenig Gelegenheit, ein begeistertes Hosiannah anzustimmen und einen dramatischen Messias zu verkündigen. Eine ganze Anzahl mehr oder minder bekannter Poeten ist in Berlins Musentempel bereits zu Worte gekommen. Sucht man nach einem Charakteristikum, das für die Gesamtzahl der Premièren zutrifft, so findet man dies in der auffälligen, aber den Kenner doch nicht überraschenden Gleichförmigkeit der Motive. Dem Zuge der Zeit entsprechend, überwiegt die moderne Problemdichtung das historische Genre sowohl qualitativ wie quantitativ. Diejenigen, die da triumphierend auf Edmond Rostands viel gerühmte historische Verskomödie hinweisen, die den clou der letzten Pariser Saison bildete und sich in die neue hinüber gerettet hat mit einem fast beispiellosen Erfolg bei Publikum und Kritik der Seine-Hauptstadt, geben sich einer argen Täuschung hin, denn das historische Mäntelchen, das der findige Franzose um sein Problem geschickt zu drapieren wußte, ist gar dürftig und fadenscheinig bei Lichte besehen und würde allein dem Stücke niemals einen Erfolg sichern. Cyrano de Bergerac, der gleich manchem andern Namen in der Litteraturgeschichte die Rolle des Vorläufers für einen größeren, in diesem Falle für Molière spielt, war nicht nur diesseits, sondern auch jenseits des Rheins nicht nur Jahrzehnte, sondern Jahrhunderte lang allen denen, die nicht wie Paul Lacroix den liebevollen Eifer des im Entdecken verschollener Größen ebenso findigen wie glücklichen Bibliophilen mitbrachten, ein leerer, gleichgiltiger Name. Einen solchen Dichter nun zum Helden einer Komödie in unsern Tagen zu machen, muß von vornherein als ein großes Wagnis gelten, wo selbst schon die Heroen unserer Nationallitteratur, so oft sie auch von geschickten Bühnenpraktikanten dramatisch verarbeitet worden sind, auf den Brettern nur geringer Teilnahme begegnen. Die Hauptschwierigkeit des Gelingens liegt in diesem Falle bekanntlich darin, daß das Publikum die auftretenden Poeten oder ihre Umgebung von künstlerischen Großthaten, die da geschehen sind, reden oder von künftigen prophezeien hört, ohne daß es in die Lage kommt, einen Beweis dieses künstlerischen Könnens de facto zu sehen. Ein Poet wie Cyrano, der nicht nur als gewandter Stegreifdichter, sondern als noch gewandterer Klopffechter dem Gedächtnis der Nachwelt überliefert ist, erfreut sich dieser letzteren Eigenschaft nicht zum Schaden seiner dramatischen Verwendbarkeit. Ein Poet, der seinem Gegner nicht nur mit gewandten Floretstößen, sondern mit noch gewandteren Madrigalen zu Leibe geht, der dem glücklicheren Nebenbuhler unter dem Balkon seiner angebeteten Duenna süße Verse souffliert, der mit girrenden Liebesbriefchen durch feindliche Vorposten schleicht, um die Geliebte den Genuß der herzlich ersehnten Lektüre nicht entbehren zu lassen, und der bei nächtlichen Zusammenkünften so prächtig aus seinem phantastischen Reisebuch nach Sonne und Mond zu fabeln weiß, ein solcher hat wahrhaftig vieles voraus als Bühnenheld vor einem Sohne Apoll's, dessen ganze Größe hinterm grünen Tisch mit dem Federkiel in der Hand erworben und gefestigt worden ist. Die Schwierigkeit des Stoffes einmal aus dem Wege geräumt, gefällige Erinnerungen an das Mantel- und Degenstück des älteren Dumas geschickt belebt, eine liebenswürdige Verskunst, das Ganze auf die Schilderung eines Charakters verwandt, dessen Edelmut und lautere Gesinnung aufs vorteilhafteste von dem Charakter gewisser dunkler Ehrenmänner unter den Machthabern des gegenwärtigen Frankreichs sich abhebt, und wir können den

ungeheuern Pariſer Erfolg der Roſtandſchen Komödie vollkommen begreifen. In Deutſchland und in Berlin ſpeziell, wo gewiſſe, dem Stücke zu Gunſten ſprechende Momente von vornherein wegfallen, verhält man ſich kühler und kritiſcher.

Das Deutſche Theater, an dem Roſtands Stück in Scene ging, beſitzt freilich in Joſeph Kainz einen Darſteller, der gleich dem jüngeren Coquelin ganz der Mann danach iſt, die Rolle des Cyrano, mit dem das Stück ſteht und fällt, zum Siege zu führen. Kainz ſpricht ſeine Verſe, beſonders das prächtig hinflutende Liedlein von den Gascogner Kadetten, mit gewohnter hinreißender Verve, und ſeine Handhabung des Rapiers zeigt, daß er nicht umſonſt den Fechtboden beſucht. Mit Todesverachtung hat er ſeinem feinen blaſſen Geſicht die hiſtoriſche, aber nichts deſto weniger nach Coquelins Vorgang ins Maßloſe vergrößerte Wachsnaſe angefügt und gefliſſentlich auf alle äußeren Reize der Erſcheinung verzichtet. Und das Problem, um deſſentwillen uns das Stück allein als Kunſtwerk intereſſieren kann und das keuſcher und lieblicher kaum ein Dichter geſtaltet hat als der feinſinnige junge Franzoſe, die ſtille entſagende, ſelbſt im Todeskampf nicht entſchleierte Liebe Cyranos zu ſeiner ſchönen Baſe Roxane kann niemand glaubwürdiger entwickeln als der erſte Darſteller des Deutſchen Theaters. Neben Cyrano und Roxane, die Marie Reiſenhofer anmutsvoll verkörperte, ſind alle andern Perſonen wenig mehr als bloße Schemen oder Drahtpuppen in der geſchickten Hand des Poeten, ſo viele ihrer auch in ganzen Scharen über die Bühne, namentlich in dem operettenhaft zugeſtutzten dritten Akt, eilen. Die Inſcenierung im Deutſchen Theater richtete ſich in den Dekorationen und in der Regieführung genau nach dem Pariſer Muſter. Das dritte Bild, eine Straße in Paris darſtellend, war indeſſen zu eng und dürftig ausgeſtattet. In Ludwig Fulda hat der Franzoſe einen kongenialen Verdeutſcher gefunden, obgleich das Wort „kongenial" nicht im ſtrengen Sinne genommen werden darf, da Roſtands Original kein Geniewerk iſt und es mithin auch die Ueberſetzung nicht ſein kann; aber ein ſtarkes und freundliches Talent hat einen gewandten und geſchmackvollen Interpreten gefunden. —

Alle Novitäten, die auf dem heute zu betrachtenden Spielplan der Berliner Bühnen ſtanden, laſſen ſich gewiſſermaßen in cykliſcher Form abhandeln, indem das alte und doch ewig neue Thema von dem Verhältnis zwiſchen Mann und Weib in den mannigfachſten Formen, in bitterer Tragik und lachender Komik darin variiert wird. Vom Ehebruch bis zum neckiſchen Tändeln eines jungen, naiven Liebespaares koſten wir die ganze Skala der Empfindungen durch. Ottilie, Schauſpiel von Friedrich Guſtav Trieſch, die dritte Première des Neuen Theaters unter der Direktion Nuſcha Butze, iſt eine Miſchung von franzöſiſchem Ehebruchsdrama und deutſchem ſentimentalen Rührſtück. Von erſterem hat es das Ausgeklügelte und manchmal Raffinierte der Vorausſetzungen und Spielkombinationen, von letzterem den weinerlichen, manchmal ins trivial Komiſche umſchlagenden Grundton. Ottilie, die ſchöne Gattin des berühmten Arztes Profeſſor Gregorius, hat vor Jahren, wie es ſcheint, weniger aus Leidenſchaft als aus Langeweile mit einem Muſikus gelegentlich eines Landaufenthalts die eheliche Treue zu kurz kommen laſſen. Seitdem liegt der Fehltritt wie ein quälendes Geheimnis zwiſchen den beiden Schuldigen, und um ſo laſtender, als der Muſiker als Jugendfreund des Profeſſors faſt täglicher Gaſt in der Familie iſt. Eine zwiſchen Ottiliens Sohn und der Tochter des Muſikers aufkeimende Liebesneigung bringt den Stein ins Rollen. Der Sohn entreißt halb der Mutter, halb enträtſelt er das unſelige Geheimnis und enthüllt es ſeinerſeits im Fiebertraum dem Vater, der als ärztlicher Beiſtand an ſeinem Lager weilt. Ottilie fühlt inſtinktiv, daß ſie verloren iſt. Auch ihr Mitſchuldiger legt, durch ſeine Unruhe an ſich ſelbſt zum Verräter werdend und von Reue gepackt, ein Geſtändnis ab. Der Profeſſor vermeidet es indeſſen, mit ſeiner Frau Abrechnung zu halten, tritt aber rechtzeitig genug in ihr Schlafgemach, um den von Ottilie beabſichtigten Selbſtmord mittels Morphium zu verhindern, und verweiſt die Sünderin auf den einzig richtigen Weg der Reue. — Das ganze Opus iſt als Paraderolle für die Darſtellerin der Ottilie gedacht, ohne daß man behaupten kann, daß dieſe Rolle dankbar und ſonderlich reizvoll wäre. Nuſcha Butze ſuchte durch die ruhige Vornehmheit ihrer Geſte und Sprache die Sünderin glaubhaft und ſympathiſch zu geſtalten, und es lag nicht an ihr, wenn der Zuſchauer den Eindruck des Müden und Gequälten nicht los wurde. Von den übrigen Mitwirkenden trug die Hauptlaſt wieder Herr Holthaus als Profeſſor Gregorius. —

Eine vor der Ehe entſtandene Schuld liegt als Problem dem Dreiakter Georg v. Omptedas „Eheliche Liebe", der im Leſſingtheater über die Bühne ging, zugrunde. Der verſchuldete Fabrikant Schröder hat notgedrungen durch einen herabgekommenen, ariſtokratiſchen Heiratsvermittler die Bekanntſchaft einer reichen, aber auf einem Fuße lahmen Waiſe gemacht und dieſelbe als Gattin heimgeführt. Das junge Weib glaubt, Liebe auf den erſten Blick ſei der bewegende Faktor ihres Glückes geweſen, und iſt aufs fürchterlichſte enttäuſcht, als der Gatte aus eigenem

Antriebe, um ſeine Gewiſſensbiſſe los zu werden, ihr enthüllt, aus welchem Motive er die Ehe geſchloſſen habe. Schon ſcheint es, als ſei dieſes Eheglück zertrümmert, aber hier zeigt ſich wieder die alles verzeihende Macht der Liebe. Viktor Schröder und ſein Weib werden jetzt, wo im Ibſenſchen Sinne der Moorgrund der Lüge in ihrem ehelichen Verhältniſſe beſeitigt iſt, um ſo freier und inniger zuſammen weiter leben.

Georg von Ompteda, der mit dieſem Stück ſeinen zweiten Verſuch auf den Brettern machte, iſt eine der Hoffnungen unſerer zeitgenöſſiſchen Litteratur. Als Erzähler können ſich ihm wenige der Mitlebenden in Deutſchland zur Seite ſtellen. In dem anfänglich von ihm gepflegten Genre der Erzählung, ſeinen prächtigen Reiter- und Kaſernengeſchichten, denen gegenüber die in jeder Hinſicht veralteten, oft verlogenen und ſentimentalen Wachtſtubenabenteuer und Humoresken der Hackländer, Winterfeldt und Konſorten in nichts verſchwinden, wußte er mit geſchickter Hand manche Exiſtenzfrage im Leben des modernen Offiziers in ſcharfe Beleuchtung zu rücken. In ſeinem großen Romane „Sylveſter von Geyer“ ſchilderte er an einem typiſchen und doch zugleich unendlich fein individualiſierten Falle den Werdegang eines jungen Kriegers mit ſolch entzückender Fülle ſcharf beobachteter Details und ergreifender Einzelzüge, daß ein Maupaſſant und Daudet auf dieſe Leiſtung ſtolz ſein könnten. In ſeinen weniger gelungenen Büchern, wie „Maria da Caza“ und „Der Ceremonienmeiſter“ zeigt er ſich wenigſtens immer als guter Beobachter und gewandter Schilderer des geſellſchaftlichen high life. Daß ſein zweiter Verſuch auf der Bühne demnach viele Vorzüge aufweiſt, aber auch noch den unſicher taſtenden Schritt des Anfängers verrät, darf nicht verwundern. Man merkt deutlich die norwegiſche Stütze, an die Ompteda ſich bei ſeinem dramatiſchen Schaffen anlehnen zu müſſen glaubte, und jenen Zwieſpalt, in den jeder Romancier, der auf der Bühne heimiſch werden will, mit ſeinen erprobten Kunſtmitteln des Romans anfangs gerät. Hat unſer Poet erſt gelernt, auch auf der Bühne ganz er ſelbſt zu ſein und ſeine reichen Ausdrucksmittel der dramatiſchen Form zu adaptieren, ſo dürfte er bald auch eine Hoffnung der deutſchen Bühne werden.

Das Leſſingtheater hatte Omptedas Schöpfung in den Vertretern der „Ehelichen Liebe“ Ferdinand Bonn und Eliſe Sauer, in der prächtigen Großmama Marie Meyers und in Adolf Klein in der virtuos herausgearbeiteten Rolle des heruntergekommenen Adligen von Souberſeaux, eines Charakters in der Art des Grafen Laſanski Friedrich Haaſes, ſeine beſten Kräfte zur Verfügung geſtellt. —

Mit der kleinen Heldin Thilo von Trothas im Luſtſpiel „Hofgunſt“ (Neues Theater) und Max Dreyers in ſaftig derber, altdeutſcher Holzſchnittmanier gehaltenem Schwank „Großmama“ wenden wir uns der heiteren Kehrſeite der Ehefrage zu. Trothas Baroneß Vicky, die dem heimlich geliebten Premierlieutenant aus Backfiſchlaune einen Korb gegeben hat, kommt durch Vermittelung einer gräflichen Tante an den Hof, um dort, vom jungen Fürſten angefangen, allen im guten Sinne den Kopf zu verdrehen, eine fürſtliche Heirat zu ſtiften und ſchließlich ſelbſt zum Eheglück zu gelangen. Herr v. Trotha hat ſich ganz augenſcheinlich Hackländers früher viel gegebenes Stücklein „Der geheime Agent“ zum Muſter genommen. Wie dort ein in Wahrheit ganz harmloſer, junger Mann, wird hier der Backfiſch zum Vertrauten allerhöchſter Perſonen, zum Mitwiſſer wichtiger Geheimniſſe und zum Schrecken der Hofkamarilla. Der zwar nicht neue Gedanke, ein reſolutes Landmädchen, das das Herz auf dem rechten Fleck hat und ein Mundwerk zu gebrauchen weiß, in eine an die Karrikatur ſtreifende Hofgeſellſchaft zu verſetzen und dort allerlei Erfolge und Fährlichkeiten beſtehen zu laſſen und ſchließlich alles zum guten Ende zu führen, iſt für einen mit beſcheidenem dramatiſchen Ehrgeiz ausgeſtatteten Autor kein übler, wie die zahlloſen Aufführungen von „Hofgunſt“ in Provinzialſtädten und an Badeſaiſontheatern beweiſen, und gern wollen wir Herrn v. Trotha das Zeugnis ausſtellen, daß ſeine harmloſe, gegen Ende nur etwas zu breit geratene Erfindungsgabe denn doch weit mehr anmutet als der Berliner Schwankgeiſt der Röſſelſprung. Eine Bühne, die einen Backfiſch mit den Vorzügen des Fräulein Leonie Taliansky ins Treffen zu ſchicken hat, wird ziemlich mit mathematiſcher Sicherheit auf einen von heiteren Lachſalven begleiteten Sieg rechnen können, und die Kritik ſtreckt gern lächelnd dabei die Waffe. —

Mit ſtrengerem kritiſchen Maßſtabe muß nach ſeinen litterariſchen Antecedenzien und ſeinen dramatiſchen Anſprüchen Max Dreyer gemeſſen werden, der Dichter der im Leſſingtheater aufgeführten „Großmama“. Kotzebue hätte das Stückchen richtiger, dem Geſchmack ſeiner Zeit Rechnung tragend, „Baron Joachim, oder der bekehrte Weiberfeind“ genannt. Das dankbare Thema, das die größten Dichter, wie Shakeſpeare, Molière, Leſſing und Turgenjew, und die kleinſten Poſſenfabrikanten unzählige Male ausgebeutet haben, iſt von Dreyer mit urwüchſigem Behagen und oft draſtiſcher Komik behandelt. Das Originelle an der Sache iſt, daß nicht der übliche blonde Backfiſch mit himmelnden Unſchuldsaugen oder eine Tizianſche faszinierende Schönheit den Miſogyn bekehrt, ſondern dieſe Rolle einer leibhaftigen, allerdings noch recht wohl konſervierten

Großmama zufällt. Daß die Bekehrung etwas plötzlich und manchem nicht motiviert genug erfolgt, mag dem Schwank zugute gehalten werden, der keine feine Filigranarbeit zu bieten, sondern in kräftigen Strichen zu zeichnen hat. Dieser Baron von Wesenberg in seinem Junggesellenheim, das kein weiblicher Fuß betreten darf, umgeben von einem Schwarm von Domestiken, die ihn wie einen orientalischen Pascha bedienen und mit Leckerbissen mästen, ist würdig des Pinsels eines niederländischen Meisters. Das tolle Gelage mit den Zechkumpanen, das den Abschluß der Junggesellenfreiheit bildet, hat der Dichter uns leider nicht vorzuführen gewagt. Die Bekehrung des Weiberfeindes malt er dafür um so drastischer: Der Misogyn wird zum Ehestifter zwischen seinen Domestiken, der vernachlässigte Junggeselle trinkt mit Todesverachtung nach dem Rezept seines Leibkochs ein widerliches Gebräu von Hirschhornmehl und Gummiarabikum, das angeblich haarerzeugende Kräfte besitzt, und der Egoist, der sich vor kleinen Kindern fürchtete wie vor der Berührung einer Kröte, erklärt am Schlusse mit schmunzelndem Behagen, daß er sich nicht damit begnügen würde, bloß Großpapa zu einem schon vorhandenen Enkel zu sein.

Franz Guthery schuf aus diesem Junggesellen ein wahres Kabinettstück der Schauspielkunst. Frau Niemann-Rabe fiel die Rolle der heiratslustigen Großmama zu, die vielleicht extra für sie geschrieben war. Das Ensemble des Küchenpersonals entfaltete echt deutsche, behagliche Komik. Uns will scheinen, als ob Max Dreyer mit diesem Schwank einen hübschen Schritt vorwärts gethan hätte auf dem Wege zu einer auf deutschem Boden gewachsenen und von deutscher Empfindung getragenen realistischen Posse. —

Das Eifersuchtsmotiv in recht zahmer und sittlicher Form beutet diesmal die bewährte französische Doppelfirma Bisson-Leclerq aus. Der spezifische Vorzug der Pariser Lustspiel-Autoren beruht bekanntlich in ihrer Fähigkeit, einem alten, oft dagewesenen Sujet neue überraschende, wenn auch nicht geistreiche, so doch verblüffende Wendungen abzugewinnen. So dreht sich im vorliegenden Stücklein, mit dem Direktor Lautenburg die Saison in seinem alten Heim, dem Residenztheater, erfolgreich eröffnete, die Handlung um den Einfall, daß ein altes, in glücklicher Eintracht lebendes Ehepaar auf den Rat eines Hausfreundes beschließt, die in häßlichen Formen sich kundgebende Eifersucht ihrer jung verheirateten Tochter nach spartanischem Muster dadurch zu kurieren, daß sie der jungen Frau das Abstoßende ehelicher Scenen durch erkünstelte Ausbrüche wilden Hasses und eifersüchtiger Beschuldigungen ad oculos demonstrieren. Aus diesem Thun ergiebt sich eine Fülle komischer Mißverständnisse und verwickelter Situationen. Mit dem Ehebruch wird, wie es in einem französischen Schwank einmal nicht anders sein kann, wenigstens in recht harmloser Weise kokettiert. Die Freunde des prickelnden französischen Genres hatten die Genugthuung, Lautenburgs bewährte Kerntruppe wieder an alter Stätte in gewohnter Lebendigkeit des Zusammenspiels vereinigt zu sehen. Richard Alexander und Eugen Pansa und auf der weiblichen Seite Frau Ida Becker bleiben nach wie vor erlesene Vertreter der dankbaren Rollen, die ihnen von den Pariser Herren jedesmal förmlich auf den Leib geschrieben zu sein scheinen. Wenn das Pariser Genre auf der deutschen Bühne Berechtigung und Aussicht auf Erfolg hat, so ist es eben auf der alten Bühne in der Blumenstraße. Dort hätten wir auch das von Direktor Alois Prasch im Berliner Theater aufgeführte französische Sittenstück „Zaza" weit lieber gesehen. Frau Prasch-Grevenberg wollte sich die Paraderolle der Madame Rejane adaptieren, und deshalb wurde dies eigentlich aus dem Rahmen des Berliner Theaters herausfallende Stück dem staunenden Publikum des Berliner Theaters serviert. Der Kampf, der sich zwischen der legitimen Gattin und der Nebenbuhlerin um den geliebten Mann abspielt, ein dem französischen Sittenstück bekanntlich oft zugrunde liegendes Motiv, ist zum Teil originell, zum Teil mit recht abgebrauchten Mitteln vorgeführt. Zaza, die Tingeltangel-Diva, gehört zu der Klasse edelmütiger Kokotten, die in direkter Linie von Marion Deslorme und Marguerite Gautier abstammen. Sie schont, von der Reinheit kindlicher Naivetät tief bewegt, in einer wirksamen, in Wahrheit wohl unmöglichen Scene ihre Nebenbuhlerin, die sie mit einer Erklärung vernichten wollte, und findet als Ersatz für die verlorene Liebe zu dem als unwürdig erkannten Manne Kraft genug, eine große Künstlerin zu werden und den einst Geliebten, der sich wieder ihr zu nähern wagt, streng ab- und auf seine Pflicht zu verweisen. Die Kritik hat diesen aus Paris importierten, auf eine einzige Paraderolle zugeschnittenen Stücken gegenüber einen schweren Stand; das starke dramatische Können in Einzelheiten, der Blick für das Bühnenwirksame bilden ein gutes Accreditiv der Autoren, das Unzulängliche und Unbefriedigende des Gesamtwerks erheischen wiederum ein strenges Richterwort. Der Wert der einzelnen Aufführung kann allein ein künstlerisches Plus ergeben. Die sorgfältig einstudierten Scenenbilder, deren zwei unser Photograph auf seiner Platte für unsere Leser festgehalten hat, und Frau Prasch-Grevenbergs Spiel, das der Pariser Kollegin erfolgreich nacheifert, haben denn auch in der That „Zaza" zu einem Kassenstück in der Charlottenstraße gemacht.

Heinrich Stümcke.

Eugen Onégin.

Lyriſche Scenen in 4 Akten nach dem Ruſſiſchen des Puſchkin von Peter Tſchaikowski.
Erſtaufführung im **Theater des Weſtens** am 22. September.

Endlich ſcheint das vielgeprüfte „Theater des Weſtens“ einer neuen glücklicheren Epoche entgegen zu gehen. Man hat ſich entſchloſſen, während der Winterſaiſon nur Opernvorſtellungen dort zu geben, und Herrn Direktor Hofpauer iſt die ſehr ſchwierige Aufgabe zugefallen, ein zweites neben der Kgl. Oper beſtehendes Opernunternehmen ins Leben zu rufen. Nach einigen Erſtlingsvorſtellungen, die lediglich dazu dienten, das neue Perſonal in Meyerbeers „Hugenotten“ und Verdis „Troubadour“ der Oeffentlichkeit vorzuſtellen, wagte die Direktion den erſten entſcheidenden Schritt und brachte uns eine große Novität für Berlin: Tſchaikowskis Eugen Onégin.

Das Werk, das in Rußland zuſammen mit Puſchkins bekanntem Roman in Verſen den Rang einer echten Nationaloper bezw. eines Nationalepos einnimmt, iſt muſikaliſch höchſt wertvoll, textlich allerdings in mehrfacher Beziehung bedenklich, wie das faſt immer bei der mehr oder weniger guten Ueberſetzung aus einem fremden Idiom der Fall ſein wird. Die Genialität der Muſik ſiegt aber über die Schwächen des Librettos, und ſo konnte denn die Theaterleitung einen ſich von Bild zu Bild — das Opus zerfällt in ſieben Bilder — ſteigernden Erfolg einheimſen. Ja, nach dem Schluſſe des ſechsten, übrigens ſchwächſten Bildes dieſer „lyriſchen Scenen“, die Tſchaikowski abſichtlich mit dieſem Namen verſah, weil ſie in ihrer loſen Zuſammenreihung eben keine „Oper“ charakteriſieren, brach ein mächtiger Beifallsſturm los, man rief enthuſiaſtiſch nach dem Direktor, dem trefflichen Oberregiſſeur Herrn Ehrl, dem ſchneidigen Kapellmeiſter Herrn Ruthardt und leaſt not laſt nach den Hauptdarſtellern. Danach kann man dem intereſſanten Condrama ein längeres Leben in unſerer kunſtüberſättigten Reichshauptſtadt wohl prophezeien, wenngleich wir Bedenken tragen, daß das eigenartige ruſſiſche Lokalkolorit, das mit einen ſcharfen ſatiriſchen Seitenſprüngen in der Heimat naturgemäß Anklang finden muß, bei uns nicht dem gleichen Verſtändnis begegnen wird. Und zudem iſt die vornehme Muſik Tſchaikowskis mehr für den „Muſiker“ geſchaffen. — Der Text bietet nicht gerade Aufregendes, ſelbſt nicht einmal in einer Duellſcene, die auf offener Bühne zwiſchen dem Helden Onégin und ſeinem Freunde Lenski, der ihn aus unbegründeter Eiferſucht gefordert, in der unkommentmäßigſten Form ausgefochten wird, da ſie pſychologiſch nichts Neues bringt. Und die übrige Handlung wechſelt zwiſchen ſchwärmeriſcher Schwermut, luſtigen Tanzſcenen und kleinen Epiſoden ab, die einen vorübergehenden Eindruck hervorrufen. Wer ſich näher für die textliche Grundlage intereſſiert, der möge den Onégin von Puſchkin in der bei Reclam (Univerſalbibliothek) herausgegebenen deutſchen Ueberſetzung nachleſen.

Wie ſchon angedeutet, liegt der Schwerpunkt des Werkes in der Muſik, und da war es von einem ſo geiſtvollen Condichter wie Tſchaikowski nicht anders zu erwarten, als daß er Hervorragendes ſchaffen würde. In der That weiſt die Partitur Nummern auf, die zum Allerbeſten in der geſamten Opernlitteratur gerechnet werden müſſen. Dies gilt z. B. von der meiſterhaft konzipierten „Briefſcene“, in der der zum erſten Male ernſtlich verliebte Gutsbackfiſch Tatjána nach hartem Kampfe dem Gegenſtande ſeiner Neigung, Onégin, ſchriftlich eine Liebeserklärung macht. Hier zeigt ſich der geniale Ruſſe in ſeiner ganzen Bedeutung. Eigentümlich folgende Syncopen, periodiſch unterbrochen durch einen Harfenakkord, charakteriſieren die Aufregung und Unentſchloſſenheit der Briefſchreiberin ſo ſtark, daß man unwillkürlich mitfühlen muß. Breite Melodien oft von entzückender, großartiger Schönheit, ſtrömen dahin; ganz ausgezeichnet gearbeitete Chöre, polyphon meiſterlich gehaltene Sätze und eine gerade im kleinen wundervolle Inſtrumentation vervollſtändigen das muſikaliſche Bild, das im ganzen einem prächtigen Muſikfeuilleton gleicht. Hohe dramatiſche Gedanken wird man im Onégin vermiſſen, dafür aber ſo viel entzückende Einzelheiten finden, die das Fehlen der erſten vollſtändig aufwiegen. Nur einmal verließ den Condichter die Inſpiration, und dies iſt der Fall bei der ganz unbedeutenden Arie des Fürſten Gremin „Ein jeder kennt die Liebe“, die füglich geſtrichen werden kann. — An der Aufführung waren recht gute Kräfte beteiligt, vor allen anderen die ſchöne Frau Burrian-Jelinek als ſchwarzhaarige Tatjána und Frau Geller-Wolter als Mutter Lárina. Der Onégin des Herrn Gribb ließ geſanglich mancherlei zu wünſchen übrig, darſtelleriſch genügte er. Ein beſonderes Lob verdient das vortreffliche Orcheſter, das unter Herrn Ruthardts Leitung meiſt Muſtergiltiges bot.

Paul Ertel.

Die Breslauer Theater.

I.

Die Breslauer Theater pflegen auf dem Gebiete des Schauspiels nur selten mit bisher unaufgeführten Stücken hervorzutreten. Gewöhnlich bietet das Repertoire eine Auslese der erfolgreichsten Novitäten der Berliner Theatersaison neben der Pflege des älteren klassischen und modernen Repertoires. In diesem Jahre hat die Direktion des Stadttheaters zwei größere Schauspiele angekündigt, die zwar nicht mehr jungen Datums, aber doch in einer Form herauskommen werden, daß sie für Breslau als Novitäten anzusehen sind. Schon in nächster Zeit wird hier Grillparzers Trauerspiel „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg" zur Aufführung gelangen, ein historisches Drama großen Stils, dessen Einstudierung auch am Kgl. Schauspielhaus in Berlin beabsichtigt wird. Der Bruderzwist in Habsburg ist erst nach Grillparzers Tode auf die Bühne gekommen, und zwar durch die Bemühung Laubes am Wiener Stadttheater. Nachdem Laube von der Direktion dieser Bühne zurückgetreten war, nahm das Burgtheater den Bruderzwist in sein Repertoire auf. Von österreichischen Bühnen hat sich, so weit bekannt, nur noch das Deutsche Landestheater in Prag dieses Werkes angenommen. Im Deutschen Reiche sind Aufführungen an verschiedenen Orten erfolgt, und auch Breslau hat im September 1873 zweimal den Bruderzwist auf der Bühne des Lobetheaters gesehen. Theodor Lobe, der unter Laube die Rolle des Kaiser Rudolph kreiert hatte, nahm das Trauerspiel in sein Gastspiel-Repertoire auf, nachdem er es in der üblichen Weise durch Zusammenstreichen aller andern Rollen zu einem Virtuosenstück, in welchem der Kaiser Rudolph fast allein die Scene beherrschte, hergerichtet hat. Seitdem sind 25 Jahre verflossen, und die damaligen Aufführungen sind wohl bei den meisten Besuchern der Breslauer Theater in Vergessenheit geraten. Für die bevorstehende Vorstellung ist hier eine neue Bühnen-Einrichtung hergestellt worden, in der viele Stellen des Dialogs, die der österreichischen Zensur zum Opfer gefallen waren, ihre Wiederaufnahme gefunden haben. Die hiesige Aufführung wird daher ein vollständiges Bild von den Absichten des Dichters geben. — Die zweite ältere Novität, die wir zu erwarten haben, ist Gustav Freytags romantisch-historisches Lustspiel: „Auf der Brautfahrt" oder „Kunz von der Rosen". — Freytag hat in seiner produktivsten Zeit in Breslau gelebt, und mit der hiesigen Bühne engste Fühlung gehabt. Sein Erstlingswerk „Auf der Brautfahrt" ist am hiesigen Stadttheater zuerst auf die Bretter gekommen, hat aber damals nur wenig Anklang gefunden. In einer Bearbeitung von Dingelstedt hat das wertvolle Lustspiel später am Wiener Burgtheater einen durchschlagenden Erfolg gehabt, und in dieser Bearbeitung soll es jetzt den Breslauern neuerdings vorgeführt werden.

Am Lobetheater sind Novitäten und Neueinstudierungen, mit denen man Berliner Bühnen vorauseilen will, noch nicht angekündigt. Dagegen wird auf dem Gebiete der Oper eine lebhafte Thätigkeit in der Krierung von neuen Bühnen-Kompositionen entfaltet. Die Direktion des Stadttheaters hat das Erstlingswerk eines jungen Italieners, Frank Alfano: „Die Quelle von Enschir", lyrisches Drama in zwei Akten, Text von Illicà zur ersten Aufführung angenommen. Der talentvolle Komponist ist ein Schützling des Hauses Riccordi, das für seine Ausbildung in Italien gesorgt hat und nach Abschluß der italienischen Lehrzeit ihm noch ein dreijähriges Studium am Konservatorium in Leipzig bewilligt hat. „Die Quelle von Enschir" sollte in der letzten Frühjahrs-Stagione am Theater dal Verme in Mailand ihre Première erleben. Das Werk war einstudiert und der Aufführungstag bereits angesetzt, als die Impresa in Zahlungsunfähigkeit geriet und das Ensemble auflösen mußte. — Die hiesige Aufführung in deutscher Sprache wird der Oper zum ersten Male die Bühne erschließen. —

Zwei Werke, die in England Sensation erregt haben: „San Lin", eine einaktige Oper von Holländer, die im Chinesenviertel von San Francisco spielt, und „Shamus O'brien" eine abendfüllende irische Volksoper, werden die ersten Aufführungen in deutscher Sprache hier erleben. Der Kopenhagener Komponist August Inma wird seine große tragische Oper: „Kleopatra" persönlich hier einstudieren. Das Werk ist in Kopenhagen in dänischer Sprache und in Amsterdam in deutscher Sprache mit Erfolg gegeben worden. Endlich wird auch ein Erstlingswerk unseres ersten Kapellmeisters Leopold Weintraub, der im Begriffe ist, an die Komposition einer Spieloper die letzte Hand zu legen, im Laufe des Winters hier aus der Taufe gehoben werden. Damit ist jedoch die Zahl der erworbenen Novitäten noch nicht abgeschlossen, und wir gehen jedenfalls einer auf dem Gebiete der musikalischen Produktion an Anregungen sehr reichen Saison entgegen

Theodor Loewe.

Das 350. Jubiläum der Dresdner Kapelle.

Dresden ist eine berühmte Fremdenstadt. Nach Hunderttausenden zählen seine Besucher, und wie die Brühlsche Terrasse und die Madonna Sixtina, so ist das K. Hoftheater und innerhalb dieses die bewundernswert tonschöne Musikkapelle Gegenstand lebhafter Sympathien. Kein Wunder also, daß das 350. Jubelfest die ganze Stadt in Bewegung setzte. Vor 50 Jahren, zum 300. Gedenktage, leitete „Hofkapellmeister Herr Richard Wagner" die Feier und hielt die in seinen Schriften (neun Bände, E. W. Fritzsch, Leipzig) bewahrte merkwürdige Rede. Für auswärts ist die Detailgeschichte des Instituts nicht genügend interessant. Nur der ersten Gründung sei gedacht.

Am kursächsischen Hofe und in den Kirchen hat es vor 1548 sicherlich an Gesang nicht gefehlt. Eine feste Organisation jedoch gab erst Kurfürst Georg am 22. September 1548 durch seine „Cantorei-Ordnung". Er, „von Gottes Gnaden Hertzogk tzu Sachssen, des heil. Römischen Reiches Ertzmarschalk vnd Churfürst, Landgrauv in Düringen usw.", ordnete im Gründungsmanifest an: daß hinfüro seine Cantorei nie unter „eilff große Personen zum Baß, Alt, Tenor und neun Knaben vor den Diskant" besitzen dürfe. Ein Kapellmeister Joh. Walther und ein Präceptor wurden eingestellt, „die den Knaben zu Kunst und Tugend anhalten und ziehen möchten, und sie von bierhäusser, schwelgerei, schelten, fluchen, vleissig abhalten sollen".

Ob bei „Musikanten und Cantores" das Verbot des „Trinkens und Schwelgens" wirkte, sei dahingestellt. 350 Jahre hielt die Wirkung jedenfalls nicht vor. Wenn man heute von der beseligenden Klangschönheit des Königl. Institutes schwärmt, pflegt man zu hören: ja, das sei katholischer Geist, der die Sinne bestricke. Das ist wahr und falsch zugleich. Die Königl. Kapelle ist von einem protestantischen Fürsten gegründet. Aus Torgau ist das Edikt erflossen, und dort war Kurfürst Georg nach seinem Vater in der evangelischen Lehre erzogen worden. Erst genau nach 150 Jahren, als August der Starke zum Katholizismus übergetreten war, kann von einem katholischen Einfluß auf die Kapelle die Rede sein.

Aber der ernste Choraldienst des Protestantismus bot dem Sologesang und noch weniger dem Orchester keine Basis zur Entfaltung. Nachdem die Kantorei 1697 geteilt war, zwischen der katholischen und der evangelischen Hofkirche, nahm die Musik der katholischen Kirche mit ihrer feierlichen Symbolik und Prachtentfaltung den entscheidenden Aufschwung. An sich ein Mysterium, fand sie im Wunder-Gottesdienst des mystischen katholischen Ritus einen ergreifenden Ausdruck. Die Tonidealität wurde zur Richtung, und bis zu Haydn und Mozart im kommenden Jahrhundert zieht sich eine glänzende Geschichte der musikalischen „Messe". Dann, als das Orchester vollzählig geworden, das anfangs aus Zinken, Geigen und Schalmeien bestand, trat die Sinfonie ins Leben. Man kann nun leicht ermessen, welche hohe Schule die Dresdner Kapelle durch ihre Einstellung in den strengen Kirchendienst durchgemacht hat, der andren Orchestern ja verschlossen blieb.

Aus der Gesangmusik hervorgegangen (die Kantores mußten jeder nebstbei ein „Instrument" lernen), hatte das spätere Orchester den Vorteil, daß die kostbarsten italienischen Instrumente vom sächsischen Hofe durch dessen Bilder- und Pretiosen-Agenten in Venedig, Cremona und Rom angekauft wurden.

Anfang dieses Jahrhunderts waren Carl Maria von Weber, später Marschner, endlich Richard Wagner Leiter der K. Kapelle und führten den von Schütz, Porpora, A. Lotti, Schuster usw. begründeten Musikruhm des Instituts zur Höhe in Deutschland.

Aber wie haben die Ansprüche gewechselt!

Wie sich R. Wagners „Götterdämmerung" zum „Donauweibchen" oder zur „Schweizerfamilie" verhält, so sind die Funktionen des modernen Dirigenten wirbelnd gewachsen, und zwar nicht nur qualitativ, sondern auch quantitativ. Die alten Dirigenten der K. Kapelle von 1548 bis 1826 hatten zwei, drei, und erst nach 1852 hatten sie vier Opern innerhalb einer Woche zu dirigieren und — die Epoche Augusts des Starken mit ihren Riesenschaustücken abgerechnet — nur Werke von etwa zwei Stunden Dauer. Die Walküre, Tristan und Götterdämmerung gehen bis zu fünf Stunden Dauer, die großen Meyerbeeropern ohne Kürzungen bis zu vier Stunden. Eine Woche mit Nibelungen und etwa Folkungern und Afrikanerin brächte es also im Durchschnitt auf 30 oder 33 Stunden Abenddirektion wöchentlich, anstatt 1826 auf zehn bis zwölf Stunden. Was dabei an Vorstudien, an nervenzerrüttenden Proben erfordert wird, errät auch

der Laie leicht. Er beklagt ſich ja über die Laſt des Hörenmüſſens; wie viel aufreibender iſt aber die Mitthätigkeit und vollends die geiſtige Leitung des Ganzen. Im Gehirn des Kapellmeiſters laufen alle Fäden jener Muſik, welche zur Philoſophie geworden iſt, konzentriſch zuſammen.

Aber Herr Generalmuſikdirektor von Schuch zeigte wie ſein Kollege A. Hagen im Feſtkonzert, daß auch die Gegenwart vorzüglich muſizieren kann. Das Konzert leitete mit Doppelchören von H. Schütz ein. Dann kam Haſſe, ſpäter Reißiger, Weber (Jubelouverture, deren Hymne das Haus, zum Könige gewendet, ſtehend anhörte), Marſchner, Rietz und Wagner.

Das Bankett ward durch eine Königliche Botſchaft, Anteilnahme des Oberbürgermeiſters uſw. ein Ereignis, deſſen Gelingen unſern Kommerzienräten und Bankiers, die es der Kapelle darboten, alle Ehre bereitet. Zuerſt erhob ſich Graf Seebach und ſprach beſtimmt und eindrucksvoll von des Königs Liebe zu dem Inſtitut. Er teilte mit, daß Se. Majeſtät eine Medaille ſtifte, welche allen Beteiligten der Königlichen Kapelle als Dankes- und Erinnerungszeichen von Sr. Majeſtät gewidmet werde. Stürmiſch dankte die 200köpfige Tafelrunde dem Könige durch brauſende Hochrufe. Dann ſprach (rhetoriſch ungemein gewandt) Herr v. Schuch über Richard Wagners Einfluß auf die Kapelle. Herr Prof. Fritz Schulze hielt die große Feſtrede, in welcher er die Kunſtverfaſſung mit einem Staate im Staate verglich und den Grafen Seebach als äſthetiſchen Staatsminiſter pries, der mit vollſter Verantwortung das Rechte thue. Generalfeldmarſchall ſei Herr Schuch, der die unblutigen Schlachten gewinnt, General ad hoc Herr A. Hagen, die Kapelle ſelbſt uſw. Oberbürgermeiſter Beutler verlas eine Urkunde, nach welcher für die Geſamtheit dem Führer E. Schuch die große goldene Verdienſtmedaille des Rathes verliehen wird. Es wehte ein prächtiger Geiſt durch die Räume. Was als Zeitcharakteriſtik noch erwähnenswert iſt, war die Abweſenheit des ſächſiſchen, einſt ſo kunſtſinnigen Adels. Der König hat es an Schätzung der Kapelle nicht fehlen laſſen. Aber der Adel blieb unſichtbar. Er war weder im Theater noch beim Feſtbankett. Der Adel iſt eben durch das Bürgertum völlig abgelöſt worden. Graf Seebach, der Chef, Förderer und energiſche Vertreter der Künſtlerſchaft, der in der rechten Stunde die Führung des Hoftheaters übernahm und mit ſehr großem Talent, war im Bankettſaal ohne einen einzigen ariſtokratiſchen Standesgenoſſen. Vorhanden war nur Ariſtokratie des Geiſtes.

Ludwig Hartmann.

Bühnenallerlei.

Ein origineller Souffleur.

Von Eugen Iſolani.

Unter den ſo zahlreichen Originalen, welche bei der Bühnenwelt in allen Stellungen zu finden ſind, nehmen die Souffleure einen recht breiten Raum ein. Schon der Umſtand, daß wohl kein Souffleur auf der ebenen Landſtraße des Lebens zu ſeinem Beruf gekommen iſt, ſondern erſt nach mehreren Schiffbrüchen in den Hafen des Souffleurkaſtens einlief, iſt die Urſache, daß ſich in dieſer Berufsklaſſe allerlei originelle Käuze zuſammenfinden.

Einem dieſer Souffleur-Originale hat Friedrich Ludwig Schmidt in ſeinen von Hermann Uhde vor zwanzig Jahren herausgegebenen „Denkwürdigkeiten" ein Denkmal geſetzt, das uns den eigenartigen Mann in liebenswürdigſter Weiſe ſchildert. Da das ebenſo lehrreiche, wie unterhaltende Werk in unſerer ſo ſchnelllebigen Zeit heute längſt unter die alten Schmöker geworfen iſt, ſo iſt es wohl geſtattet, das Bild dieſes Souffleur-Originals aus dieſem Werke hier zu rekonſtruieren.

Unſer Souffleur-Original, von dem wir hier berichten wollen, hieß Barlow. Bis an ſeinen Tod blieb er ſeinem originellen Charakter getreu, und als er am 21. Oktober 1820, kurz bevor im Hamburger Theater die „Pagenſtreiche" von Kotzebue in Scene gehen ſollten, ſtarb, ſo daß die Vorſtellung eine wenn auch nur kleine Störung erlitt, ſo zählte man auch ſeinen plötzlichen Tod zu den ſchelmiſchen Pagenſtreichen Barlows. Früher war er Kaufmann in Berlin geweſen, er fallierte aber und wanderte in die weite Welt hinaus. Seine Frau ſtarb bald; Barlow ging als Schiffsſoldat zur See. „Auf dem Schiffe", ſo pflegte er zu ſagen, „habe ich den Grund zu meiner Philoſophie gelegt, darum iſt ſie auch immer ſchwankend geblieben." Später wurde er als Landſoldat für das preußiſche Heer angeworben und zu Weſel in Dienſt geſtellt, von wo er aber deſertierte, um nunmehr ſein Heil als Marqueur zu verſuchen. Aber auch in dieſem Berufe ſcheiterte er. Und nun wollte er ſich der Kunſt in die Arme werfen. Aber Muſe Thalia war ihm nicht hold, und mit der beſcheidenen Stellung eines Souffleurs mußte er ſich begnügen.

Als Souffleur oder wie es damals noch hieß und wie es heute wieder heißt, als „Einhelfer" kam er im Jahre 1796 zu Schröder nach Hamburg und blieb dort bis zu ſeinem letzten Lebensmoment, alſo ein Vierteljahrhundert lang, ein fleißiger und unermüdlicher Arbeiter. Sein einziger Fehler war, daß er bisweilen etwas zu viel trank. Aber ſelbſt in dieſer Verirrung zeigte er ſich als Original. So ſcheute er zum Beiſpiel krampfhaft das erſte Glas, welches er „den Verſucher" nannte; denn „habe ich gekoſtet," ſo fügte er hinzu, „ſo iſt nicht eher Halt, als bis ich mich ſelig fühle." In dieſem Zuſtande ging Barlow dann, gutmütig wie ein Kind, in die winkligſten Gaſſen, griff einen Armen auf, dem nach ſeiner Meinung nie eine Erquickung zuteil ward, und ließ ihn im Weinkeller mitgenießen. Mehrmals ſchleppte er obdachloſe Bedrängte in ein Bodenkämmerchen, das er auf der Stelle für ſie mietete; erprobte er dann Redlichkeit bei der Armut (oder gelang es den Leuten, ihn durch ſchlaue Bettlermärchen zu täuſchen), ſo kollektierte er bei bekannten Menſchenfreunden, um ſeinen Pflegling deſto länger unterſtützen zu können.

Wehe der Vorſtellung, wenn eine Flaſchenbatterie ihn, wie er ſich ausdrückte „ſomnambul" gemacht hatte! „Nach der erſten Flaſche", ſo erzählte er, „fühle ich ein leiſes Schwanken der Gegenſtände; ich fahre noch einmal zur See, ſehe mit dem Hafen das letzte Türmchen des feſten Landes verſchwinden und dann — beginnt die Unendlichkeit, die unermeßliche Fläche des Ozeans. Ha — die erzeugt Gedanken."

Mußte er in ſolcher „gedankenreichen" Stimmung in den Souffleurkaſten kriechen, ſo war er beſonders komiſch. Schmidt erzählt von einem ſolchen Fall recht draſtiſcher Art. Die „Jung-

frau von Orleans" wurde gegeben. Schmidt ſtand als Talbot mit Sophie Schröder auf der Bühne; in der Scene, wo Talbot verſinken muß, ſchlägt Barlow plötzlich das Buch zu und lacht. Kein Winken half, er lachte ausgelaſſen fort, weil — es ihm gar zu drollig vorkam, daß Talbot nun auch, gerade ſo wie er, „ins Loch müſſe" und daß „dieſe jämmerliche Kataſtrophe nun einmal das Schickſal aller Erdenbrüder ſei!"

Seit dieſem verhängnisvollen Ereignis, das indeſſen noch gut ablief, hat Barlow niemals wieder Begeiſterung aus der Flaſche geholt. Ueberhaupt führte er in den letzten Lebensjahren ein wahrhaft kärgliches Leben. Er hatte ſich wieder verheiratet und wollte für ſeine Kinder und Frau etwas ſparen. Den höchſten Genuß gewährte ihm eine Taſſe Kaffee, womit er denn auch oftmals von Schmidt regaliert wurde. „Zu Hauſe bekomme ich ihn nie", klagte er. „Ich habe da zwar ein Weſen, das ſich Frau nennt; dieſe kocht mir oft ein braunes Waſſer, das ſie Kaffee nennt."

Bei ſolchem braunen Waſſer, einer dünnen Mehlſuppe, Kartoffeln und halb verdorbenem, alſo ſehr wohlfeilem Fiſch hat Barlow die letzten Jahre ſeines Lebens zugebracht, und die wenigen freien Stunden, welche ihm übrig blieben, mit Abſchreiben von Stücken und Rollen ausgefüllt. Er war ein ſolcher Geſchwindſchreiber, daß er nach einer mäßigen Schätzung in den letzten vierzehn Jahren mindeſtens 28 000 Bogen à 3 Schilling geſchrieben haben muß. Den Betrag für dieſe Rieſenleiſtung hat er redlich geſpart, ſo daß er imſtande war, ſeiner Witwe etwa 5000 Thaler zu hinterlaſſen.

„Die Reiſe zur Hochzeit" hieß das letzte Stück, welches er ausſchrieb. „Es wird wohl auch meine Reiſe werden", ſo meinte er voll trüber Ahnungen, und als er kurz vor ſeinem Tode ſich krank meldete, that er es mit folgendem Billet:

„Ew. Wohlgeb. mögen geſtatten, daß ich morgen von meinen Funktionen entfreit werde, weil ich geſonnen bin, den in mir hauſenden Teufel durch ein ihm furchtbares Vomitiv auf Tod und Leben zu attakieren."

Eine ſeiner bizarrſten Launen verriet Barlow durch die Erfindung eines beſonderen Sarges. Der hohe Preis dieſes Gegenſtandes, ſo glaubte er, würde ſeine Frau ängſtigen, im Falle er vor ihr ſtürbe. Um ihr dann die Ausgabe zu erleichtern, fertigte er ſich noch bei ſeinen Lebzeiten ſeinen Sarg an, indem er ſämtliche Bretter dazu dergeſtalt vorbereiten ließ, daß er ſie in jedem Augenblick zur Form eines Sarges ineinander ſchieben konnte. Entfaltet hatte er die Dielen neben dem Bette ſtehen und alſo ſchon ſeit Jahren „ſeine Naſe in den Sarg geſteckt", wie er ſagte. Seine Erfindung eines neuen Sarges fand übrigens Liebhaber, und er hatte ſein Modell deshalb — ſo wenigſtens erzählte er — ſo oft mit Vorteil verkauft, daß er ſeine eigene Ruhekiſte am Ende gratis hatte.

Gern nahm Barlow Gelegenheit, mit Leuten, denen er geiſtig überlegen war, philoſophiſche Geſpräche zu führen. So ſetzte er einſt den Arbeitsleuten im Theater das Thema der Seelenwanderung auseinander und verſicherte, daß einer derſelben, ein grober, dicker, ſchmutziger Geſelle, einſt ſicherlich in einen ſüdamerikaniſchen Büffelochſen fahren würde.

Eine ſeiner vielen excentriſchen Handlungen hätte beinahe einmal recht bös ablaufen können. Es war zu Napoleons Zeiten. Die erſten Spanier waren eben in Hamburg eingerückt. Da ſah er, wie einer derſelben mit einer dampfenden Schüſſel an die Alſter lief, um dort Klöße mit brauner Brühe, die ihm ſein Quartiergeber gereicht hatte, ſorgfältig abzuwaſchen. Barlow verſtändigte ſich mit dem ſpaniſchen Fremdling bald über die Urſache dieſes Verfahrens, und es ſtellte ſich heraus, daß jener braune Saucen nicht kannte und geglaubt hatte, die Klöße ſeien in ein ſchmutziges Gefäß gethan worden. Barlow belehrte den Sohn des Südens bald eines beſſeren, und dieſer faßte ein ſo großes Vertrauen zu dem ſonderbaren Mann, daß er ſeinen neuen Freund auch mit ſeinen andern ſpaniſchen Kameraden bekannt machte, und an einem Gagetage verſammelte Barlow einen Haufen Spanier in einem Weinkeller, machte ſie trunken und ließ ſie heimlich, aber höchſt feierlich auf das Souffleurbuch von Schillers „Wilhelm Tell" Napoleons Untergang beſchwören. Glücklicherweiſe kam dieſe „Verſchwörung" nicht an die große Glocke.

Von der ſtrengen Rechtlichkeit ſeiner Geſinnung gab Barlow in jenen Zeiten fremdherrlichen Druckes einen ſchönen Beweis. Als einer der Gewalthaber ihm hinſichtlich ſeiner Tochter entehrende Anträge machte, gab der alte Mann in Gegenwart des Chefs der Gendarmerie eine ſo würdevolle Antwort, daß — er Tags darauf unter dem Vorwande, den nötigen Belagerungsproviant nicht zu beſitzen, aus der Stadt verwieſen wurde. Lachend, als handle es ſich um einen Spaziergang, führte Barlow die Seinen zum Thore hinaus; erſt mit den Ruſſen zog er triumphierend wieder ein. Er glaubte nun, „den Feldzug mitgemacht" zu haben.

Seine Berufsgeſchäfte übte Barlow ſehr gewiſſenhaft aus. Die auszuteilenden Rollen eines neuen Stückes brachte er zuerſt „den ſchwierigen Perſonen“; ſo nannte er die Sängerinnen. Uebler Wille war ihm tief verhaßt; ſeine Rache beſtand dann in vermehrter, aber boshafter Höflichkeit. Als einſt ein Sänger-Ehepaar plötzlich „unpäßlich“ ward und die Vorſtellung abſagen ließ, beauftragte Schmidt ihn, wenn möglich, zu vermitteln. „Es iſt vergeblich“, ſo berichtete Barlow, als er von dem Sänger-Ehepaar zurückkehrte. „Zwar kann ich, als Bote, den Status der Herrſchaften nicht beurteilen, nur bemerkte ich, daß Madame im Bette lagen und Karten ſpielten; der Herr erklärte ſich beſtimmt — indem er einen mannhaften Angriff auf eine Schüſſel mit Karbonade und Salat machte — für ſehr elend und zum Singen unfähig. Kartenſpiel und Eßluſt aber ſind natürlich Symptome gefährlichſter Fieber; man muß alſo die Entwickelung der Kriſis abwarten, worüber freilich die Vorſtellung nicht ſtattfinden kann.“

Ohne Uebertreibung beantwortete Barlow nicht die einfachſte Frage.

„Wo wohnt der Schauſpieler X.?“ fragte ihn einſt ein Fremder auf der Straße. Die Antwort Barlows lautete: „Dort, wo Sie die Giftflaſchen am Fenſter ſtehen ſehen (der Wirt war Deſtillateur); Sie ſteigen zwei Hühnerſtiegen im Dunkeln hinauf und ſtoßen dann mit der Naſe auf eine Thüre; daran klopfen Sie; eine heiſere Stimme (die der Frau) wird „herein“ kreiſchen; Sie öffnen, eine Beſtie von Pudel ſpringt Ihnen entgegen, ſie beißt aber nicht; Sie treten ein und werden eine ägyptiſche Mumie in einen Schlafrock gewickelt am Schreibtiſch finden. Das iſt der gute Mann, den Sie ſuchen.“

Im Sommer vor ſeinem Tode hatte ſich Barlow verleiten laſſen, das „erſte Glas Wein“ wieder zu genießen, weil er am Magen litt und man ihm Madeira als Medizin angeraten hatte. „Ich ging in einen Weinkeller“, ſo berichtete er, „und erblickte im Halbdunkel des Hintergrundes etwa ein Dutzend Menſchen, die gleichfalls am Magen zu leiden ſchienen. Ich trank ein Glas Madeira und es ſchien mir ſo gut zu bekommen, daß ich zwölfmal die Doſis erneuern ließ. Als ich mich hierauf gar munter und redſelig fühlte, führte ich einige patriotiſche Redensarten; man verſtand mich falſch, ich ſtreckte im Feuer der Rede etwas unſanft die Hand aus und gewahrte, das hierauf einige der am Magen Leidenden hinter die Fäſſer fielen. Dies nahm man mir ſehr übel; ich wollte fliehen, die Kerle aber bildeten eine förmliche Gaſſe, die ich paſſieren mußte, wobei ich ſchändlich zerſtoßen und geſchunden wurde.“

Von ſeinem Ende ſprach Barlow mit der Ruhe eines Stoikers. Jenſeits hoffe er „Aufſchluß zu erhalten über ſo manche Dinge, die hienieden ſtreitig geweſen ſeien“, und ſomit „erwarte er mit Ruhe den Mann, der ihm den letzten Vorhang aufziehe, deſſen Rauſchen ihn nicht erſchrecken werde.“

Etwa ſechs Wochen vor ſeinem Tode wollte er ſich, wie er ſagte, das letzte Vergnügen machen. Er ſetzte ſich nämlich mit einem Stückchen Wurſt und Brot auf eine Bank des Walles, die eine Ausſicht nach dem Kirchhof gewährte. Dort verzehrte er bei Sonnenuntergang ſein Veſperſtück, indem er ſich ſeine künftige Ruheſtelle genau anſah.

Ein paar Stunden vor ſeinem Tode ſagte er in einem Schreiben an Schmidt lebewohl, aber ſelbſt in dieſem ſo ernſten Augenblick verſagte die Laune des originellen Mannes nicht. Der Brief lautet: „Ich kreiſe nun bald durch die Regionen der ſieben Himmel, und wenn ich unter den Myriaden am höchſten Richterthrone ſtehen werde, ſoll laut mein Loblied den guten Menſchen erſchallen, die es ſtets redlich mit mir meinten.“ Datiert war der Brief: „Dammthor auf dem Kirchhof.“

Dort trug man den originellen Kauz ein paar Tage darauf zu Grabe.

Vom Büchertisch.

Unter dem Titel **„Das dramatische Schaffen in Oesterreich“** hat Hans Sittenberger den ersten Band seiner **Studien zur Dramaturgie der Gegenwart** in C. H. Becks Verlag, München 1898, erscheinen lassen. Das Buch führt seinen Titel mit Recht, indem es von Grillparzer, Raimund und Nestroy, die in der Einleitung gewürdigt werden, bis auf die allermodernsten der Jung-Wiener Schule sich erstreckt und nicht nur die bekannten Größen und dramatischen Großthaten analysiert, sondern auch zahlreiche litterarische Eintagsfliegen und homines novi in scharfe Beleuchtung rückt. Ihren Höhepunkt erreicht Sittenbergers Darstellung in der feinsinnigen und liebevollen Würdigung des unersetzlichen Anzengruber. Siegt hier die Bewunderung über den Zweifel, den der gewissenhafte Dramaturg selbst zu der Prüfung der dramatischen standard works mitbringt, so bleibt auch nicht ein Restchen von Bewunderung übrig bei der ironischen und ungemein scharfen, manchmal zu scharfen Prüfung der modernsten Wiener Dramatiker, deren persönliche und litterarische Schwächen und Eitelkeiten Sittenberger unerbittlich an den Pranger stellt. Unser Autor giebt mit seinem Buche auch den „Wissenden“ reiche Anregung und arbeitet mit seiner kritischen Aufräumung im unermeßlichen Litteraturspeicher dem Historiker der österreichischen Dichtung unseres Jahrhunderts ein tüchtiges Stück vor. S.

Carl Löwe, der Komponist der deutschen Ballade. Heinrich Bulthaupt. Berlin 1898. Verlag der „Harmonie“.

Nach dem Vorgang von Velhagen & Klasing, Hofmann ꝛc., K. Reißner u. a. hat eine neue rührige Berliner Verlagsfirma, die „Harmonie“, eine neue Serie von Monographien begründet, die diesmal der Tonkunst gewidmet sind. Als 3. Band der Sammlung liegt die innerlich wie äußerlich wohlgelungene Schrift Heinrich Bulthaupts über Löwe vor. Der Bremer Aesthetiker, der seit einer Reihe von Jahren dem Komponisten der deutschen Ballade einen speziellen Abend bei seinen Wandervorträgen erfolgreich zu widmen pflegt, hat nun in dauernder Form das Resultat seines liebevollen Versenkens in die Tonschöpfungen des echt deutschen Meisters in diesem schönen Buche niedergelegt. Dem Komponisten der deutschen Ballade, als welcher Carl Löwe unsterblich ist, ist Bulthaupts Interesse natürlich in erster Linie zugewandt, doch wird auch die übrige musikalische und kompositorische Thätigkeit des bescheidenen Stettiner Domorganisten genügend beleuchtet und unparteiisch gewürdigt. Das Prinzip der sinngemäßen Illustration, das für die ganze Sammlung dieser Tondichter-Monographien bindend, ist in diesem Bande mit bestem Gelingen durchgeführt. Facsimile von Löwes Handschrift und Notenschrift, verschiedener Bilder und Zeichnungen von ihm, seinen Angehörigen und den Stätten seiner Wirksamkeit sind dem Texte beigegeben oder eingefügt. Möge das Interesse des Publikums das rasche Wachsen der nützlichen Sammlung begünstigen. S.

„Vom Rechte, das mit uns geboren ist, von dem ist leider nie die Frage“, konnten lange und können heute noch die Theaterleute seufzen. Mag es ihnen allen ein Trost sein, daß das Theaterrecht nun endlich in einem stattlichen Kodex von einem „zünftigen“ Sammler zu Nutz und Frommen aller beteiligten Kreise schwarz auf weiß fixiert worden ist: **Deutsches Theaterrecht**, unter Berücksichtigung der fremden Rechte systematisch dargestellt von Privatdozent Dr. juris Otto Opet. (Calvarys Verlag, Berlin.) Der Direktor und Unternehmer findet im ersten Buche dieses Werkes alles Wissenswerte über Konzession und Gewerbepolizei fleißig zusammengestellt und scharfsinnig erörtert, der Schauspieler und Sänger wird in der ersten Abteilung des zweiten Buches „sein“ Recht lesen, der Autor endlich wird auf fast 200 Seiten über sein Aufführungsrecht belehrt, das leider auch durch die scharfsinnigsten juristischen Deduktionen nie zum „Recht auf Aufführung“ wird. Auch die dem Ahnungslosen oft so viel Fallstricke legenden Theateragentenverträge sind gehörig berücksichtigt, und auf 40 Seiten ersieht der harmlose Theaterbesucher staunend und unter Umständen schaudernd, welchen Rattenkönig juristischer Voraussetzungen und Deduktionen der einfache Kauf und die Benutzung eines Theaterbillets bedeutet. Ein Anhang enthält mehrere erprobte und nützliche Regulative großer Theater. Man sieht, Opets Buch bringt viel und daher allen Interessenten etwas, und sie können sich jetzt auf ihr „kodifiziertes Recht“ berufen und etwa versuchte Willkür an dessen Hand ermitteln und zurückweisen. Haruspex.

Büchereinlauf.

Bis zum 5. Oktober sind bei der Redaktion von „Bühne und Welt", Berlin W. 62, nachstehende Druckschriften eingelaufen, deren Besprechung vorbehalten bleibt:

A. Bücher und Broschüren:

Ambrosius, Johanna: Gedichte. Ausgewählt von Prof. Karl Weiß-Schrattenthal. II. Teil. 5. Aufl. Königsberg i. Pr. Thomas & Oppermann. Ferd. Beyers Buchhandlung. 1897. Geh. 3 Mk., geb. 4 Mk.

Bul:haupt, Heinrich: C. Löwe, Der Komponist der deutschen Ballade. Berlin 1898. Verlag der „Harmonie."

Dornfeld, V.: Ganganelli. Schauspiel in 5 Akten.

Eloesser, Arthur: Das bürgerliche Drama. Seine Geschichte im 18. u. 19. Jahrhundert. Berlin. Verlag von Wilh. Hertz (Bessersche Buchhandlung). 1898.

Fuchs, Reinhold: Strandgut. Gedichte. 4. verm. Aufl. Altenburg 1898. St. Geibel & Co.

Haydn, J.: Im Reiche der Musen. 12 Künstlerskizzen. Mannheim. J. Bensheimer. 1,50 Mk.

Henzen, Wilhelm: Savitri. Drama in 4 Aufzügen und einem Vorspiel: „Im Totenreiche". Berlin u. Leipzig. Verlag von Friedrich Luckhardt. 2,40 Mk.

Hochfeldt, Hans: Ypsilon-Strahlen. Schwank in 3 Akten. Rubinverlag München.

Hoffmann, Rich. Adolf, Privatdozent Lic.: Was hat Sudermann im „Johannes" gewollt, was erreicht? Vortrag. Königsberg i. Pr. Thomas & Oppermann (Ferd. Beyers Buchhandlung). 1898. 60 Pf.

Jubiläumskatalog der Deutschen Verlagsanstalt 1848—1898. Stuttgart u. Leipzig.

Kohut, Adolf, Dr.: Das Ewig-Weibliche in der Welt-, Kultur- und Litteraturgeschichte. Leipzig. F. C. Neuperts Nachf.

Meier, Emerenz: Aus dem bayrischen Wald. herausgeg. von Karl Schrattenthal. Königsberg i. Pr. Thomas & Oppermann.

v. Millen-Meierhof, Hans: „Seine Tochter." Rubinverlag München.

Monaldi, Gino: Giuseppe Verdi u. seine Werke. Aus dem Italienischen übersetzt v. L. Holthof. Stuttgart u. Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt.

Polonsky, Georg, Dr.: Gewissen, Ehre und Verantwortung. Litterar-psychologische Studien (Ibsen, Gleb Uspenski, Leo Tolstoi). Verlag von Hermann Lukaschik, G. Franzsche Hofbuchhandlung. München 1898. 2 Mk.

Raab, Ferdinand: Johann Joseph Felix von Kurz, genannt Bernardon. Ein Beitrag zur Geschichte des Deutschen Theaters im XVIII. Jahrhundert. Herausgegeben von Fritz Raab. Frankfurt a. M., Litterarische Anstalt Rütten & Loening 1899.

Reuß, Eduard: Franz Liszt. Ein Lebensbild. Dresden u. Leipzig. Verlag von Carl Reißner. 1898. Herausgegeben von Dr. Gustav Diercks. 3 Mk.

Heinrich Jordan

Berlin S.W., Markgrafen-Str. 104—107.

Gardinen.

Grosses Sortiment weisser oder creme Gardinen in nur neuen Mustern,
das Fenster Mark:
3,00, 3,50, 4,50, 5,00, 6,00, 7,50—100,00

Möbel-Stoffe.

Nur gute, auf Dauerhaftigkeit erprobte Qualitäten,
in den neuesten Mustern u. Farbenstellungen;
zu billigsten Preisen.

TEPPICHE

in allen Qualitäten, Grössen und zu allen Preisen. Nur solide, dauerhafte Qualitäten in neuesten Mustern.

Echte orientalische Teppiche, Portièren und Tischdecken.

Linoleum und Läuferstoffe

in reicher Musterauswahl, allen Qualitäten und Preisen.

Rappstein, Theodor: Johannes der Täufer und seine Zeit. Berlin W. 1898. „Harmonie."
Smidt, Heinrich: Devrient-Novellen. Verlag von Otto Hendel, Halle a. S. Geh. 1 Mk. Geb. 1,25 Mk.
Stendall, Christoph: Franzesko Radda. Soziale Tragödie in 5 Aufzügen. Leipzig. Otto Weber.
Striese. Ein lustiges Theaterbuch. 1. Band. Charlottenburg. Verlag von Max Simjon.
Weigand, Gustav, Dr.: Die nationalen Bestrebungen der Balkanvölker. Vortrag. Leipzig 1898. Verlag von Dr. Seele & Co. 30 Pf.
Weißheimer, W.: Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt und vielen anderen Zeitgenossen. Stuttgart u. Leipzig, Deutsche Verlagsanstalt.
v. Zimmermann, Heinrich: Schön Gertraud. Ein Böhmerwaldmärchen. Budweis. Druck und Verlag von A. Pokorny. 1898.
Zoozmann, Richard: Zwischen Himmel und Erde. 2 dramatische Dichtungen. Leipzig. Verlag von P. Friesenhahn.
Zorrilla, Don José: Don Juan Tenorio. Verdeutscht von Johannes Fastenrath. Dresden und Leipzig. Verlag von Carl Reißner. 1898.

B. Zeitschriften:

Das neue Jahrhundert. Wochenschrift für das deutsche Volk. Herausgeber und Verleger: Fr. Werth, Köln. Redaktion: Paul Füge. I. Jahrg. Nr. 1. Preis vierteljährlich 3 Mk.
Das neue Jahrhundert. Berliner Wochenschrift. Herausgeber: Hans Land. Verlag: Janus, Berlin. Nr. 1. I. Jahrgang. Preis der Nummer 10 Pf.
Das litterarische Echo. Verlag F. Fontane & Co. Berlin. Herausgeber: J. Ettlinger. I. Jahrg. Nr. 1. Einzelpreis 40 Pf.
Der Kunstgesang. Zeitschrift für Berufssänger und Gesangsfreunde. Herausgeber: Prof. Schulze-Strelitz. Verlag: K. Fritzsche, Leipzig. II. Jahrg. Nr. 18 u. 19.
Die Feder. Organ für die deutschen Schriftsteller und Journalisten. Verlag u. Redaktion: Dr. Max Hirschfeld, Berlin NW. I. Jahrg. Nr. 1—6. Preis vierteljährlich 1 Mk.
Theaterfigaro. Organ der Theateragentur E. Drenker & Co. Berlin. XXXII. Jahrg. Nr. 28—30.
Wiener Rundschau. Halbmonatsschrift. Verlag: Wien I (W. Opetz, Leipzig). IV. Band, Nr. 20—22. Preis vierteljährlich 4 Mk.

„Schlafe patent".
Unersetzlich bei Raummangel sind
Jaekel's Patent-Möbel.

Weltberühmt ist Jaekel's Patent-Bett-Sofa „Unikum" mit einem Griff ein Bett mit Sprungfeder-Matratze und grossem Raum zur Unterbringung der Betten.
Patent-Bettstuhl „Komet", Bett-Chaiselongue, Bett-Schränke, verstellbare Ruhe-Möbel etc.
Preise von 30 Mark an.
Illustrierte Preis-Listen gratis und franko.
R. Jaekel's Patent-Möbel-Fabrik
Berlin SW., Markgrafenstr. 20,
Ecke Kochstrasse.

Conrad's
Petroleumseife
dient zum Einweichen und Abkochen der Wäsche und erzeugt bei halber Arbeit die zarteste und geruchloseste Wäsche und schont dieselbe: da der übliche Sodazusatz ganz fortfällt, denn Soda macht die Fasern der Gewebe mürbe.
Diese Schmierseife ist käuflich à Pfd. 30 Pfg. in allen Materialwaren-, Drogen- und Seifengeschäften und in meinem Ladengeschäft; wo nicht erhältlich, versende 1 Postkistchen für 2,50 Mk. excl. Porto.
Gebrauchsanweisungen versende gratis.
Oscar Conrad
Erfinder und alleiniger Fabrikant der Petroleumseife
Berlin N., Badstr. 64.

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.
Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stümcke, für die Inserate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.
Verlag und Druck von Otto Elsner, Berlin S., Oranienstr. 141.

Georg von Hülsen
und das
Königliche Theater zu Wiesbaden.

Der Ruhm Wiesbadens, mitzuzählen unter den tonangebenden Theaterstädten, ist ein noch verhältnismäßig junger, denn erst seit Georg von Hülsen die Leitung der Königlichen Hofbühne übernommen hat, nahm die Bühnenkunst hier einen neuen, energischen Aufschwung. Die Verhältnisse des Wiesbadener Theaterlebens sind andere geworden, man spürt den Hauch frischer Schaffenslust und froher Begeisterung, man merkt in den Darstellungen künstlerische Grundsätze, man giebt sich dem Zauber gefangen, der von dem geistvollen Intendanten ausgeht, der sich sofort allen Anforderungen und Schwierigkeiten seines neuen Berufes vollkommen gewachsen zeigte.

Georg Wilhelm Eduard Botho Casimir von Hülsen wurde am 15. Juli 1858 als viertes Kind des Kammerherrn und General-Intendanten der Königlichen Schauspiele zu Berlin Botho von Hülsen und dessen Gemahlin Helene, ältester Tochter des Vize-Oberschloßhauptmanns Kammerherrn Eduard Grafen von Häseler und dessen Gemahlin, geb. von dem Knesebeck, geboren. Georg von Hülsen durchlief das Werdersche Gymnasium zu Berlin, bis er 1877 in das Kaiser-Alexander-Regiment trat, und wurde von hier 1879, nachdem er Offizier geworden, in das Garde-Kürassier-Regiment versetzt. Jetzt kam eine Zeit, wo Herr von Hülsen sich mit großer Liebe litterarischen und musikalischen Studien widmete. Während der Jahre 1879 bis 1886 begleitete er oftmals seinen Vater auf dessen Inspektionsreisen, die meistens zugleich das Auffinden junger Talente zum Zwecke hatten. Natürlich war das für den jungen Offizier eine der besten Schulen. Im Jahre 1888 wurde er zum Prinzen Georg von Preußen kommandiert, den er auf seinen Reisen begleitete. Bekanntlich ist Prinz Georg einer der größten Freunde und Kenner aller Zweige der Kunst, so daß sein junger Adjutant Gelegenheit hatte, an den künstlerischen Anschauungen des Prinzen heranzureifen und sich auszubilden. Zurückberufen zum Regiment, wurde Herr von Hülsen bald darauf zum

Generalstab kommandiert und sodann, im November 1889, zum Adjutanten des Kriegsministers Verdy du Vernois ernannt, in welcher Eigenschaft er auch bei Verdys Nachfolger, dem Kriegsminister von Kaltenborn-Stachau, bis zum 1. Dezember 1891 verblieb. Zu dieser Zeit wurde Georg von Hülsen der preußischen Gesandtschaft in München zugeteilt. Hier in Bayerns Hauptstadt diplomatisch thätig, benutzte er seine freie Zeit, um Kunstgeschichte und Aesthetik zu studieren. Auch musikalisch und dichterisch war Herr von Hülsen thätig; unter dem Pseudonym Hugo von Selgern sind Gedichte von ihm erschienen.

Herr von Hülsen ist eine durchaus liebenswürdige, vornehme Natur, mit der Straffheit des Militärs verbindet er die eleganten Formen des Hofmannes. Der Sinn für alles Edle und Schöne wurde ihm in seinem Elternhause eingeprägt, in welchem das glücklichste Familienleben herrschte. Die Liebe für Natur, Poesie und Gemütstiefe, welche eine der edelsten Frauen, die je gelebt haben, besaß, hat der ritterliche Sohn von der Mutter geerbt.

Bei der Silberhochzeit des hochseligen Kaisers Friedrich, sowie bei der Hochzeit Sr. M. des Kaisers und Königs wirkte Georg von Hülsen in den Aufführungen mit. Im Jahre 1890 leitete er persönlich die lebenden Bilder, welche unter den Augen des Kaiserpaares im Königlichen Schauspielhaus zu Berlin arrangiert wurden und über die sich die gesamte Berliner Presse in der anerkennendsten Weise geäußert hat. Auch die die damalige Feier einleitende Dichtung entstammte seiner Feder. Herr von Hülsen begleitete den Kaiser alljährlich auf seinen Nordlandsreisen und hatte auch dort wiederholt reiche Gelegenheit zur Bethätigung seiner musikalischen und dichterischen Talente.

Das alte, in den Jahren 1825—27 zur nassauischen Zeit an der oberen Wilhelmstraße erbaute Theatergebäude ist im Mai d. J. abgerissen worden, um einem Neubau und der Vergrößerung des Hotels „Nassauer Hof" den Platz zu räumen. Das neue Theater, von der Wiener Architekturfirma Hellmer und Fellner erbaut, befindet sich mitten im Kurverkehr, an einem der geeignetsten und schönsten Plätze Wiesbadens. Der 1. Oktober 1893 ist ein Markstein in der Geschichte des Wiesbadener Hoftheaters. An diesem Tage hat sich der bisherige Direktor, der Geh. Hofrat Adelön, in aller Stille mit einem Schreiben an die Mitglieder verabschiedet, und Herr Rittmeister Georg von Hülsen, gelegentlich der Eröffnung des neuen Königlichen Theaters von Sr. M. dem Kaiser zum Kammerherrn und zum Intendanten der Königlichen Schauspiele ernannt, hat die Geschäfte des Intendanten übernommen.

Herr von Hülsen ist von imponierender Persönlichkeit, in vielem an seinen Vater Botho von Hülsen erinnernd. Von den besten Intentionen um die Hebung und Förderung des Ansehens des Königlichen Theaters beseelt, ist er unermüdlich in der Bethätigung regen Fleißes und Strebens und giebt damit allen ihm Unterstehenden ein schönes und nachahmenswertes Beispiel treuer Pflichterfüllung. Am 15. Juni cr. verlieh Se. Majestät der Kaiser Herrn von Hülsen den Kronenorden II. Klasse.

Seit dem Herbst 1895 hat Wiesbaden zweimal jährlich große Sensationen. Im Frühjahr und Herbst pflegt der Kaiser — im vorigen Jahre begleiteten den Monarchen seine erlauchte Gemahlin und die ältesten Kaiserlichen Prinzen — längeren Aufenthalt in Wiesbaden zu nehmen; es finden dann Festvorstellungen im Königlichen Theater statt, die den Bewohnern der Weltkurstadt und den in große-

Georg von Hülsen

Intendant des Königlichen Hoftheaters zu Wiesbaden.

Zahl hinzuströmenden Fremden illustre Gäste neben vorzüglich bewährten heimischen Kräften, glanzvolle Inscenesetzungen und ein treffliches, wohlgeschultes Orchester zeigen. Die Inscenesetzungen der Novitäten oder der Neueinstudierungen stehen einzig und unübertroffen da. Als Herr von Hülsen mit der Riesenaufgabe einer durchgreifenden Reform der gesamten künstlerischen Zustände betraut wurde, war es nicht am wenigsten die technische Frage der scenischen Einrichtungen, der Dekorationen und Kostüme, die mit Recht eine brennende genannt werden konnte. Herr von Hülsen vertrat die Ansicht, daß das neue Wiesbadener Hoftheater nur dann eine Aussicht auf einen sicheren unbestrittenen Erfolg haben würde, wenn an Stelle der alten, überlebten Zustände etwas geschaffen würde, was in jeder Hinsicht außerhalb des Rahmens des Landläufigen läge.

Die scenischen Schwierigkeiten einer Neueinrichtung waren aber enorme, und die überhaupt nicht vorgesehenen, aber für notwendig erkannten Mittel, die zur vorläufigen Schaffung eines diesen höchsten Anforderungen dienenden Inventars zu stellen waren, wurden auf ca. eine halbe Million Mark geschätzt. Carl August Schick, der artistisch technische Oberinspektor des Königlichen Theaters, legte bei einem der ersten Vorträge bei seinem neuen Chef bei Anregung dieser Frage einen bereits entworfenen Reformplan in Bezug auf das ganze Dekorationswesen vor, der sich nicht nur mit den künstlerischen Anschauungen und Absichten des Herrn von Hülsen deckte, sondern aus dem derselbe auch auf den ersten Blick ersehen konnte, daß in Carl August Schick der Mann gefunden war, welcher wie kein anderer geeignet schien, diese geplanten Reformbestrebungen in ihrer technischen Detaillierung durchzuführen.

Nachdem durch die Munificenz Sr. M. des Kaisers und Königs und durch die einsichtsvolle Bereitwilligkeit der Wiesbadener Stadtvertretung die Mittel für die reformatorischen Ideen bereitgestellt waren, erfolgte fast genau nach den Schickschen Vorschlägen die Durchführung der dekorativen Neubeschaffungen, und es gelang hauptsächlich durch seine geniale Arbeitskraft, in der fieberhaften Thätigkeit eines kurzen Jahres und unter Heranziehung dreier ersten Firmen auf dem Gebiete der Dekorationsmalerei nicht nur die Eröffnung des Königlichen Theaters, sondern auch eine den ursprünglich künstlerischen Ideen entsprechende Durchführung eines wechselreichen Jahresspielplans zu ermöglichen, ein Erfolg, den nur der voll zu würdigen versteht, der die namenlosen Schwierigkeiten, die die neuen Verhältnisse und die völlig unfertigen Situationen stets erneut schufen, aus der Erfahrung zu beurteilen weiß. Unter fast ununterbrochener Nachtarbeit erschien Oper auf Oper, Schauspiel auf Schauspiel in künstlerischer Ausstattung auf dem Spielplan, und wohl niemals hat unter diesen abnormen Verhältnissen der künstlerische Grundgedanke gelitten.

Die notwendige Folge dieser ganzen reformatorischen Bewegung war eine Aenderung in den bestehenden Regieverhältnissen, der Art, daß die technische Regie als selbständig abgelöst und mit den beiden artistischen Regiekörpern von Oper und Schauspiel der gemeinsamen Oberregie des Intendanten unterstellt wurde, ein Verfahren, das für die Wiesbadener individuellen Verhältnisse als besonders zweckmäßig längst von der berufsmäßigen Kritik wie von der öffentlichen Meinung anerkannt worden ist.

Der ganz besonderen Anerkennung des Kaisers hatten sich die scenischen und dekorativen Arrangements von „Preziosa", „Theodora", „Sommernachtstraum",

„Der Burggraf“, Schauspiel von Josef Lauff. II. Akt im Königl. Hoftheater zu Wiesbaden.

Beatrix: Die Schranken steh'n — Turnierplatz ist das Reich —
Die Fürsten nah'n — und um ein Kronjuwel,
Um Deutschlands Scepter werden viele ringen —
Und du willst fehlen? — Bayern-Herzog — du?

„Barbier von Sevilla", „Julius Cäsar" und „Der Burggraf" von Josef Lauff zu erfreuen. Wir nehmen Gelegenheit, unsern verehrten Lesern in der heutigen Nummer zwei Scenenbilder zu geben, die allerdings nicht im entferntesten den Glanz und die Pracht verwirklichen können, durch die das Auge durch die farbenreichen Kostüme und die wunderbaren Lichteffekte geblendet wird.

Das Wiesbadener Königliche Theater wahrt seinen Charakter als Hofbühne. Nachdem durch die angestrengteste Arbeit der ersten vier Saisons nunmehr ein Stammrepertoire geschaffen — es gingen in dieser Zeit in vollkommener Neueinrichtung 225 verschiedene Werke (58 Opern, 138 Schau- und Lustspiele und 27 Balletts) in Scene — ist eine freiere Bewegung bezüglich der Novitäten möglich geworden und wird dies bereits im Spielplan der laufenden Saison in die Erscheinung treten. Es sind Novitäten in der Oper sowohl als auch im Schauspiel in reicher Zahl in Vorbereitung und laufen neben den umfassenden künstlerischen Vorbereitungen die technischen in wiederum großartiger Weise her. Der Novitätenplan ist noch keineswegs abgeschlossen, nur wird seine weitere Entwickelung von dem Programme der nächstjährigen Festspiele abhängig sein.

Herr Hauptmann Josef Lauff, der Dichter des „Burggrafen", hat seinen Abschied genommen und ist in die Stellung eines Dramaturgen des Königlichen Theaters getreten.

Alle Kunstfreunde und die Stadt Wiesbaden hegen den Wunsch, daß der jetzige Chef des Königlichen Theaters diesem Kunstinstitute recht lange erhalten bleibe zum Heile für die Kunst und für die Stadt, denn nicht zum geringsten verdankte Wiesbaden Herrn von Hülsen die stets wiederkehrenden Besuche des Kaisers, der gern in der Villa des Intendanten zum gemütlichen, zwanglosen Herrenabende sich ansagt.

Maximilian Stetten.

Theodor Körner und die Wiener Bühnen.

Dienstag, den 27. August 1811 saß der preußische Gesandte in Wien, Wilhelm von Humboldt, in seinem Arbeitszimmer am Schreibtisch und studierte die eingelaufenen Depeschen seiner Regierung, als ihm der Diener „Herrn Theodor Körner aus Dresden" meldete. Im nächsten Augenblicke stand dem Diplomaten der Sohn seines Freundes gegenüber, eine zwanzigjährige, hohe, schlanke, kräftige

Nach der im Dresdener Körnermuseum befindlichen Originalzeichnung Emma Körners

Ein Gleichbarst der guten Sache.
Theodor Körner

Jünglingsgestalt, nicht eben mit schönen, aber bedeutenden Zügen, lebhaften, blauen Augen, ganz dunklem Haar und — einem etwas vernachlässigten Anzug. Die Begrüßung der beiden war freudig und herzlich, Humboldt machte Körner mit seiner Gemahlin und seinen Kindern bekannt, und im Kreise dieser gesellschaftlich wie geistig gleich hochstehenden Familie erfuhr der junge Mann alles am besten, was ihm für einen längeren Aufenthalt in der Kaiserstadt zu wissen not that, die Zustände des

Digitized by Google

öffentlichen und privaten Lebens, den Umfang der Sammlungen für Kunst und Wissenschaft, die Theaterverhältnisse u. s. f.

Mit den letzteren hatte er bereits am Abend vorher eine originelle Bekanntschaft gemacht. An diesem Montag hatte er, von Karlsbad über Prag und Brünn den Weg nehmend, seinen Einzug in die neue Heimat gehalten. Nachdem er seine Anmeldung auf der Polizei bewirkt und einige Sehenswürdigkeiten kennen gelernt hatte, besuchte er in der Leopoldstadt ein Kasperletheater, wo man gerade ein ganz sinnloses Zauber- und Ritterstück, „Das Spinnerkreuz am Wienerberge", aufführte. Es ist begreiflich, daß ihn nach seiner eigenen Aussage viel mehr als die Vorstellung selbst das höchst belustigte und aufgeräumte Publikum ansprach; „schon im zweiten Rang waren die meisten Röcke ausgezogen", schreibt er als Charakteristikum heimwärts.

Wertvoller, aber freilich minder originell waren die theatralischen Erlebnisse Körners an den folgenden Abenden. Im Theater an der Wien fand er die Ausstattung und Beleuchtung vorzüglich, das Spiel im „Hausgesinde", namentlich aber in der Pantomime „Harlekin als Spinne" sehr gut. Bei seinem ersten Besuch des Hofburgtheaters war ihm das Glück so günstig gesinnt, daß er „das Aschenbrödel ganz himmlisch mit aller Pracht des Theaters, der Kleidung und der Stimme ausgeführt" zu sehen bekam, und der reizende Gesang der gefeierten Mademoiselle Buchwieser übte auch auf ihn seine bestrickende Wirkung. Bis auf den Figaro unvergleichlich nennt er die Wiedergabe von „Figaros Hochzeit", als man den „Don Juan" giebt, freut es ihn herzlich, „die schöne Musik wirklich recht brav ausgeführt zu hören", und genau eine Woche nach seiner Ankunft in Wien saß er zum ersten Male unter dem Publikum des Kärthner Theaters, des schönsten von allen, die Wien damals aufwies. „Fünf Theater sind hier," schrieb er in jener Zeit an einen Freund, „drei davon vortrefflich. Welcher Genuß in jeder Kunst!"

Aber nicht lange sollte der junge Mann — er war eigentlich gar nichts, nicht mehr Student und noch nicht wirklicher Dichter — seine Schwärmerei für die Bühne nur in beinahe täglichem Besuch des Theaters zum Ausdruck bringen. In dem Hause, wo er wohnte, pflegten sich mehrere Schauspieler zu gemeinsamen Mahlzeiten zu versammeln, und dieser lustigen Tafelrunde schloß sich der gesellschaftlich außerordentlich gewandte Körner mit Leichtigkeit an. Hier wird er die Anregung zu zwei kleinen Lustspielen in Alexandrinern empfangen haben, von denen das eine, „Die Braut", nur zwei Männerrollen aufweist, das andere, „Der grüne Domino", nur zwei junge Damen vor die Rampe führt.

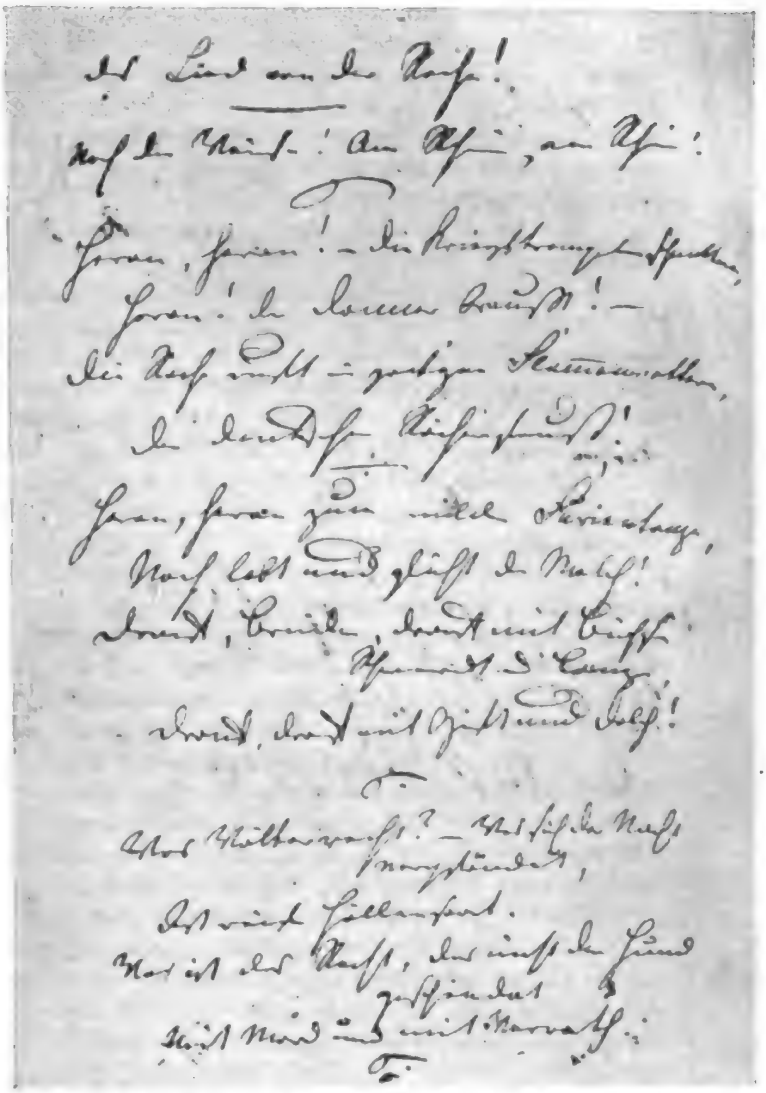
In dem Briefe, den er am Weihnachtsabend 1811 an die Seinen in Dresden schrieb, teilte er ihre Vollendung mit und bedauerte nur, die leichte Ware nicht als Festgruß nach Hause schicken zu können: die Abschriften der beiden Einakter befanden sich gerade in der Kanzlei des Hofburgtheaters, die Direktion hatte die Erstlinge von Körners dramatischer Muse zur Aufführung angenommen.

Der junge Dichter, der für alles, was er angriff, beinahe zu lebendig erglühte, segelte jetzt ganz im dramatischen Fahrwasser, wenigstens traten seine lyrischen Erzeugnisse damals stark in den Hintergrund und am meisten für ihn selbst. In sieben Stunden schreibt er für den Komponisten Steinacker, der ihn um einen Operntext quälte, das „Fischermädchen" zusammen, das „sich gewaschen hat und gewiß Effekt machen soll"; um die Wende des Jahres entsteht die Posse „Der Nachtwächter", die auf ein persönliches Studentenerlebnis des Verfassers zurückgeht und die er selbst „etwas derb lustig" nennt, am meisten aber beschäftigten ihn die Studien und Vorarbeiten zu einem historischen Trauerspiel „Konradin von Schwaben", mit dem er entweder den Befähigungsnachweis für seinen Dichterberuf erbringen oder aber, wenn er mißglückte, seine dramatische Laufbahn ein für allemal aufgeben wollte. Selbst ein

Digitized by Google

ernſter Brief des Vaters, in dem dieſer zur Wahl eines beſtimmten bürgerlichen Berufes drängt, beirrt Körner nicht. In dem langen Antwortſchreiben auf die Mahnung des beſorgten Beraters iſt der wirkliche Kern doch nur der Satz: „Geradezu, ich überzeuge mich alle Tage mehr, daß eigentlich Poeſie das ſei, wozu mich Gott in die Welt geworfen.“

Körner ſchrieb dieſe Worte am 6. Januar 1812. Wenige Tage ſpäter ſollte ihm ſelbſt die reinſte Poeſie des Lebens aufgehen: dem früher ſo leicht und ſo oft für ſchöne Mädchenaugen entflammten Dichter zog die wahre, bleibende Liebe ins Herz. Und es war eine glückliche Fügung, daß ihn auch dieſe Liebe nur deſto enger mit dem Theater verband: eine Schauſpielerin gewann ſeine Neigung — Antonie Adamberger.



Nach der Originalhandſchrift in Th. Körners Taſchenbuch (Körner-Muſeum, Dresden).

Das junge Mädchen — Toni war ein Jahr älter als Körner — genoß eine außerordentliche Verehrung beim Publikum des Hofburgtheaters wie bei ihren Kollegen; mehr als ihre zarte Geſtalt und ihr von langen dunkeln Locken umgebenes ſüßes Geſichtchen, mehr auch als ihre hervorragende künſtleriſche Begabung trug die Unſchuld und Sittenreinheit ihres Auftretens dazu bei, daß ihr aller Herzen gehörten. Am 17. Januar, bei der Probe zum „Grünen Domino“, lernte ſie ihren zukünftigen Bräutigam kennen, und wir beſitzen von ihr ſelbſt aus ſpäteren Jahren einen aus treuer Erinnerung niedergeſchriebenen Bericht, der uns einen zu erwünſchten Einblick in das Treiben hinter den Couliſſen des damaligen Hofburgtheaters gewährt, als daß wir ihn nicht an dieſer Stelle nach Emil Peſchels Wiedergabe in ſeinem jüngſt erſchienenen Werke „Theodor Körner und die Seinen“ einfügen ſollten.

Antonie hatte einer Erkältung wegen das Zimmer gehütet, und bei der Probe zum „Grünen Domino“ erſchien ſie zum erſten Male wieder unter ihren Kollegen. „Der Wagen“, ſchreibt ſie, „holte mich des Morgens um neun Uhr ab. Es war einer jener kalten, herrlichen Wintertage, welche, alle Nerven erfriſchend, bis in das

Innerſte drangen. Die helle Sonne ſchien ſo warm und goldig, daß ich, fröhlich ins Leben hineinblickend, Gott dankte, daß er mir erlaubte, nach längerer Zeit wieder die kühle Luft in langen Zügen einzuatmen. Im Theater angekommen, wurde ich mit heiterem Jubel empfangen; denn man hatte mich wirklich lieb, und ‚Toni, grüß Gott, Toni!‘ ſchallte mir von allen Seiten luſtig entgegen. Alle umringten mich, und die Herzlichkeit, mit der ſie mich begrüßten, war wirklich rührend, weil ſie wahr und aufrichtig empfunden war.

„Mit ihrem gewohnten leidenſchaftlichen Eifer rief Nettl Krüger (Tonis Partnerin im ‚Domino‘): ‚Nun, jetzt haben wir gleich einen Schiedsrichter, deſſen Ausſpruch wir uns unterwerfen.‘ Und rückwärts deutend und gegen den Ofen gewendet, ſagte ſie: ‚Ich bin im Streite mit dieſem Herrn.‘ Ein junger Mann ſtand im Halbdunkel des Zimmers und hatte der Scene mit lebhaftem Erſtaunen zugeſehen. Die großen, ausdrucksvollen, tiefblauen Augen ruhten auf mir mit dem Ausdrucke höchſter Verwunderung. Er hatte ſo oft und ſo viel von dem Neide und der Mißgunſt reden gehört, welche unter dem ſo reizbaren Volke der Schauſpieler leben ſollten, daß ihm die ungeheuchelte Freundſchaft für mich ein günſtiges Urteil für ſie wie für mich abnötigte. Ich ſah ihn ebenſo verwundert an, und ſo ſtanden wir einen Augenblick einander ſtumm gegenüber. Es war Theodor Körner.

‚Darf ein Kaiſer ſeinem Publikum einen großen Kunſtgenuß vorenthalten oder nicht? Darf er etwas verſprechen, was er nicht hält oder nicht halten kann?‘ ſo ſchallte es bunt durcheinander in dem Kreiſe, der mich noch immer umgab. — ‚Ja, Kinder, wovon redet ihr denn? ich weiß noch gar nichts!‘ — Da ſagte der alte Krüger (Nettis Vater): ‚Der Kaiſer verſprach ſeiner verſtorbenen Gemahlin, Maria Stuart wegen des darin vorkommenden Streites der beiden Königinnen nicht mehr geben zu laſſen, der ihr nicht edel genug ſchien. Nun dringt man mit Recht in den Kaiſer, die Darſtellung des Stückes wieder zu erlauben; er aber kann ſich nicht dazu entſchließen. Körner aber behauptet, ein Kunſtwerk ſei Eigentum der Geſamtheit.‘ Da ſagte ich ganz einfach: ‚Ich weiß durchaus nicht, was ein Kaiſer darf und was er nicht darf. Aber ich weiß, daß ich als Menſch nie, unter keiner Bedingung das Wort brechen würde, das ich einem Menſchen gegeben — unter keiner Bedingung.‘

„Darüber wurden wir zur Probe gerufen. Ich ſang (in der Rolle der Marie iſt ein Lied eingelegt), und Körner meinte, ich ſolle nicht mehr aufhören. Die Rolle der Marie war wie für mich geſchrieben; denn Pauline mußte als Mann erſcheinen, und ich glaube, im ſtillen gefiel es ihm, als er hörte, ich hätte die thörichte Laune, nie als Mann erſcheinen zu wollen. Die Vorſtellung gefiel ſehr, und die Freundlichkeit meiner Mitkünſtler wiederholte ſich bei meinem Erſcheinen vonſeiten des Publikums; Körner aber wurde am Schluſſe einſtimmig gerufen.“

So Antonie in ſpäteren Jahren. Körner ſelbſt aber berichtete über die erſte Aufführung der „Braut“ und des „Domino“ unmittelbar nach der Vorſtellung an die Seinen in Dresden: „Ihr Lieben! Soeben komme ich aus dem Burgtheater, wo zum erſten Male meine beiden kleinen Stücke mit einem Beifall gegeben wurden, den ich mir als Anfänger nicht geträumt hatte. Das Haus war wider Gewohnheit an einem Wochentage gedrückt voll; das ſonderbare Perſonale hatte die Leute angelockt. Krüger und Korn (Vater und Sohn in der „Braut“) ſpielten ganz außerordentlich und ebenſo die Adamberger und die Krüger, welche letztere als Mann gekleidet das Publikum ungemein überraſchte. Die Adamberger braucht nur den Mund zu öffnen, um zu bezaubern. Die Braut gewann aber doch größeren Beifall als der Domino. Ich geſtehe, mir war vor dem Anfang nicht ganz gut zu Mut; doch machten mir die Aeußerungen der Neugier um mich her und das Fragen nach dem unbekannten Körner ungemeinen Spaß. Als gleich nach der erſten Scene geklatſcht wurde, bekam ich bald Mut. Nach dem Theater ging ich in ein Kaffeehaus, wo

über die Stücke viel Spaßhaftes gesprochen wurde. Unter anderm äußerte mein Nachbar zur Linken, den ich nach mir fragte, er kenne den Theodor wohl; man sähe es ihm gar nicht an; es sei ein kleiner dicker Mann, übrigens ein leidliches Subjekt. Daß ich fast geplatzt wäre, glaubt ihr mir wohl; doch gab ich mich nicht zu erkennen und hörte noch manches Merkwürdige. So wäre denn mit Gott der Anfang gemacht. Morgen und übermorgen giebt man die Stücke wieder, und ich bin sehr neugierig, wie lange sie sich in der teilweise sehr unverdienten Gunst erhalten werden."

Da, nachdem die beiden Einakter bereits wiederholt unter demselben herzlichen Beifall gespielt worden waren, geschah etwas ganz Unerwartetes, beinahe Unerhörtes: die „Braut" wurde plötzlich verboten. „Weswegen?" schreibt Körner, „darüber zerbricht sich alles den Kopf. Es sind vielleicht mir unbekannte Anspielungen darin; da sie aber siebenmal hintereinander mit Beifall gegeben worden, laß ich's mir gern gefallen, indem so etwas Interesse erregt."

Wirklich schien das der Fall, schien die Teilnahme des Publikums für den jugendlichen Dramatiker infolge der behördlichen Maßregel noch gewachsen zu sein, denn als am 8. Februar 1812 der „Nachtwächter" zugleich mit der „Güldenen Gans" eines andern Verfassers zum ersten Male über die Bühne ging, strömte der Beifall reichlicher noch als bei der Première des „Domino" und der „Braut". „Diesmal", konnte Körner nach Hause schreiben, „war mein Autorfieber glücklich kuriert. Mein „Nachtwächter" hat Beifall gefunden und ist viermal hintereinander gegeben worden, auch schon einmal in den Fasten, was ich nicht vermutete. Das erste Mal gings noch schlecht zusammen, und ich wunderte mich sehr, daß er demungeachtet gefiel. Ochsenheimer wurde auf dem Dache, auf dem er sitzen muß, schwindlig und vergaß die Rolle; glücklicherweise stand ich in der nächsten Coulisse und half ihm ein."

Diese dramatischen Erstlinge Körners, „Braut", „Domino" und „Nachtwächter", waren entstanden, ehe er sich für Antonie Adamberger begeisterte. Jetzt, wo seine lyrische Muse auf einmal wieder erwachte, um zahlreiche innige Lieder zum Preise der Geliebten zu erfinden, versiegte der Strom seiner dramatischen Produktion — man hätte es vielleicht erwarten dürfen — doch nicht im geringsten: doppelt stark, doppelt unaufhaltsam brach er hervor, denn Antonie war ja Schauspielerin. Nach Kleists Novelle „Die Verlobung auf St. Domingo" schrieb Körner die dreiaktige „Toni", die von dem dunkeln Hintergrund des Negeraufstandes im Jahre 1803 die Lichtgestalt eines Ideals von weiblichem Heldensinn abhebt, ihr folgte die gräßliche „Sühne", eine Verirrung des Dichters auf das Gebiet der „Schicksalstragödie", der „Konradin" tauchte wieder empor, andere Pläne kamen neben ihm auf und verschwanden wie er, und als Körner Anfang Mai hinaus aufs Land nach Döbling bei Wien gezogen ist, entsteht dort in den nächsten Wochen sein populärstes dramatisches Werk, der „Friny".

Wie verliefen nun die Erstaufführungen dieser neuen Gruppe von Dramen? Welche Aufnahme bereitete das Publikum diesen Stücken? Mit der „Sühne" bekannt zu werden, war dem größeren Kreise der Wiener gar nicht beschieden: von einer Inscenierung dieses Stückes in der Donaustadt sah man ab, für den Dichter schließlich kein großer Verlust, da sich Goethe bereit fand, das Drama in Weimar spielen zu lassen. Was der große Kenner dem Vater seines jungen Schützlings in einem längeren Briefe über die „Sühne" Angenehmes und Lobendes sagte, bezog er zugleich mit auf „Toni", und deren Aufführung in Wien sah auch Körner selbst mit ziemlicher Ruhe entgegen: „Das Stück ist voll Theatercoups und verspricht wohl eine gute Aufnahme." Nachdem das Bühnenmanuskript außergewöhnlich lange bei der Zensur brachgelegen hatte, ging am 17. April 1812 die erste Aufführung im Hofburgtheater vonstatten: „Der Beifall war ungeheuer, jede Scene wurde beklatscht,

und am Ende hörte das Bravorufen gar nicht auf. Die Adamberger (Titelrolle) wurde herausgerufen. Alles gab sich unendliche Mühe, da ich von allen gut gelitten bin. Die Lefevre (Babekan) spielte außerordentlich schön, Ochsenheimer (Hoango) ebenfalls, Korn (Gustav) spielte herrlich, alle aber übertraf doch die Toni, und der Schuß (Toni rettet Gustav, indem sie Hoango erschießt), der zum Glück gut ablief, brachte das Publikum in gewaltigen Enthusiasmus. Man rief sogar am Ende des Stücks wider alle Sitte meinen Namen. Seit langer Zeit hat kein Stück den guten Erfolg gehabt. Heute fliegen die Gratulationen um mich herum, wo ich mich nur sehen lasse .... Der Adamberger gab der Gedanke, daß ich das Stück für sie geschrieben hatte, und daß es ihren Namen trägt, ungewöhnliches Feuer. Auch ihre größten Neiderinnen waren entzückt."

Ob sich in diesem Briefe nicht eine gewisse wohlbegreifliche Uebertreibung persönlicher Freude bemerkbar macht, läßt sich nicht sagen; aber von anderer Seite bestätigt wird der große Erfolg, mit dem der „Friny" vors Publikum trat. Am 24. Juni war der vierte Aufzug vollendet und Soliman „glücklich zur Leiche gemacht", am 27. desselben Monats war das Ganze zum Abschluß gekommen, am 18. Juli „der Feile entlaufen und jetzt beim Abschreiber" — Körners Sehnsucht, eine große historische Tragödie im Stile seines Meisters Schiller zu schreiben, war gestillt. Aber noch sollte ein halbes Jahr vergehen, ehe die Gestalten seiner Phantasie auf der Bühne zum Leben erwachten: die verschiedensten Zwischenfälle verschuldeten es, daß „Friny" erst am 30. Dezember zur Aufführung kam. Körners Neujahrswunsch an die Seinen vom 1. Januar 1813 lautete nun: „Ihr Lieben! Ich glaube euch nicht besser zum neuen Jahre Glück wünschen zu können, als mit der Nachricht, daß „Friny" sehr gefallen hat. Der erste Akt ging sehr gut, der zweite begeisterte das Publikum, der dritte erhielt es in der Stimmung, der vierte sank etwas durch das Spiel der Weiber (Karoline Teimer spielte die Helene, die Grosek die Eva), das unter der Mittelmäßigkeit war, der fünfte schlug mit dem letzten Knalleffekte wütend drein. Grüner (Friny) war schon nach dem zweiten Aufzuge herausgerufen worden, man rief ihn am Schluß wieder, und drauf mich. Ich wollte nicht gehen, weil fast kein Beispiel ist, daß ein Dichter, der nicht zugleich Schauspieler gewesen wäre, herausgerufen ward; Grüner zog mich aber hinaus. Ich wurde sehr enthusiastisch begrüßt, und weil doch ein Dichter nicht stumm sein darf, so nahm ich mir den Mut und sagte einiges. Es lautete ungefähr also — ich selbst habe es nicht behalten, ich folge also der Tradition: ‚Ich fühl' es deutlich in mir, daß ich diesen schönen Zuruf nicht meiner schülerhaften Muse, nein! nur dem schönen Eifer des edlen Künstlervereins und dem begeisternden Andenken an die große That einer großen Nation zu verdanken habe'."

Körner stand jetzt auf dem Gipfel seines dramatischen Schaffens. Zwar machte er mit der am 11. Januar 1813 zum ersten Male aufgeführten „Hedwig" trotz alles Beifalls des Publikums einen entschiedenen Rückschritt und begab sich mit dem bisher ungedruckten „Wachtmeister" noch einmal auf das Gebiet der niedrigen Posse, aber mit der im Herbst 1812 entstandenen fünfaktigen „Rosamunde" war der Beweis aufs beste geliefert, daß er sich auf der Höhe des „Friny" zu halten vermochte und noch eine große dramatische Zukunft verhieß. Gleichsam eine offizielle Anerkennung seiner schönen Bühnenerfolge war seine Ernennung zum k. k. Hoftheaterdichter mit 1500 Gulden Gehalt. Auch das Theater an der Wien hatte ihn als Dramaturgen für sich zu gewinnen gesucht, aber Körner gab klugerweise der Hofburg den Vorzug. „Draußen", erklärt er den Eltern, „durfte ich nur für Coulissenreißer schreiben; in der Stadt liegt das komische und tragische Feld in gleicher Freiheit vor mir."

Alles schien jetzt seinen Wünschen zu schmeicheln. Er war beliebt, ja gefeiert, hatte ein ehrenvolles und wichtiges Amt, konnte auskömmlich leben, und der Ver-

bindung mit der geliebten Braut ſtand nichts mehr im Wege. Da traf eine erſchütternde Nachricht in der Kaiſerſtadt ein: die grande armée begraben im Schneeboden Rußlands, Napoleon auf eiligem, ſchmachvollem Rückzug, ein hoffnungsvolles Aufatmen unter den Gegnern des Korſen. Und Preußen war es, wo die Stimme des Volkes zuerſt und mit ſtürmiſcher Heftigkeit Handeln und Wagen verlangte, den Ruf zu den Waffen — Krieg! Am 30. Dezember 1812 ſchloſſen York und Diebitſch die Konvention zu Tauroggen, am 3. Februar 1813 erließ Friedrich Wilhelm III. ſeinen Aufruf zur Bildung freiwilliger Korps, am 28. verbanden ſich Preußen und Rußland durch das Bündnis von Kaliſch, aus allen Gegenden ſtrömten kampfesmutige Scharen, gereifte Männer mit ergrautem Haar und feurige Jünglinge mit dem erſten Flaum des Bartes zuſammen, um den großen Krieg für Deutſchlands Freiheit und Ehre zu führen.

Der Schöpfer des „Friny", der Verehrer des Siegers von Aſpern und der Königin Luiſe, der Sohn des Mannes, der zu den begeiſtertſten Freunden Schillers, des „Tell"-Dichters, gehört hatte, durfte nicht fehlen, wo das Vaterland rief. „Ich will Soldat werden," ſchrieb er am 10. März in ſeinem längſten und berühmteſten Brief an den Vater, „zum Opfertod für die Freiheit und Ehre ſeiner Nation iſt keiner zu gut, wohl aber ſind viele zu ſchlecht dazu! Ich muß hinaus und dem Wogenſturm die mutige Bruſt entgegendrücken!" Fünf Tage ſpäter bereits riß er ſich los von ſeiner weinenden Toni, von all den Freunden, die er in Wien gefunden, von all den Hoffnungen, die er dort eingepflanzt hatte in den Boden der Zukunft, und noch einmal fünf Tage, da ſtand er ſchon unter den Fahnen des Lützow'ſchen Freikorps in Breslau. Seine dramatiſche Muſe ging ſchlafen, eine andere, heiligere trat ganz an ihre Stelle, eine Muſe, die nicht bloß Verſe forderte, ſondern Blut, Heldenblut fürs Vaterland — die Muſe von „Leier und Schwert!"

Hans Zimmer.

Ueber Gesamtgastspiele.

Ein offener Brief von Ernſt von Poſſart.

Sehr verehrter Herr Redakteur!

Sie ſtellten an mich das ſchmeichelhafte Erſuchen, Ihnen für Ihre neue Zeitung „Bühne und Welt" einen Artikel über irgend ein theatraliſches Selbſterlebnis von allgemeinem Intereſſe zu ſchreiben. Ich bin aus Mangel an Zeit ſelten in der Lage, ähnliche Wünſche erfüllen zu können; Sie haben jedoch einen günſtigen Moment gewählt, wo ich während der Theaterferien als „Intendant außer Dienſt" ſo unvorſichtig war, Ihnen ein Verſprechen zu geben, das ich nun wohl oder übel einzulöſen verpflichtet bin.

Zu meinen theatraliſchen Selbſterlebniſſen von allgemeinem Intereſſe gehören auch die im Juli 1880 unter der Aegide meines Amtsvorgängers, des Freiherrn von Perfall, veranſtalteten Geſamtgaſtſpiele im Münchener Hoftheater. Fürchten Sie nicht, verehrter Herr Redakteur, daß ich bezüglich dieſer künſtleriſchen Unternehmung eine oratio pro domo halten werde, da das jedenfalls ſehr intereſſante Experiment der auswärtigen Preſſe ſeinerzeit mannigfache Anregungen zu kritiſchen Anfechtungen geboten hat. Nein, es wäre wenig geſchmackvoll, wenn ich jetzt, nach Verlauf

von achtzehn Jahren, noch zu einer nachträglichen Rechtfertigung die Feder ergreifen wollte. Ich möchte nur an jenes künstlerische Ereignis in der ersten Zeit meiner Thätigkeit als Direktor des Münchener Hofschauspiels einige Betrachtungen knüpfen, die zur richtigen Beleuchtung der Gesamtgastspiele überhaupt dienen mögen; die Erinnerung an meine Erfahrungen aus jenen Tagen wird mich dann im weiteren Verlaufe dieser Zeilen zu einem Vorschlage führen, in welcher Weise die Wiederholung solcher Spiele veranstaltet werden müßte, um das künstlerische Gelingen annähernd verbürgen zu können.

Das uns jetzt so geläufige Wort „Gesamtgastspiel" verdankt seinen Ursprung ebenfalls einem Münchener Intendanten, dem verstorbenen Franz von Dingelstedt.

Vor dem schlimmsten Feinde, den ein Kunstinstitut haben kann, dem der Gleichgiltigkeit des Publikums gegen seine Darbietungen, wußte der phantasievolle Dingelstedt das von ihm geleitete Theater um so glücklicher zu bewahren, als er sich trefflich auf Eines verstand: die Geister zu fesseln und zu entfesseln.

Die große Münchener Industrieausstellung im Jahre 1854 war es, die Dingelstedt auf den Gedanken brachte, den zahlreichen, aus allen Staaten herbeigeströmten Fremden eine Reihe glänzender Schauspiele vorzuführen, wie man sie in dieser Weise noch nicht gesehen hatte. Zu dem Zweck berief er eine Anzahl der berühmtesten Künstler und Künstlerinnen, die uns, wie er dachte, im gemeinsamen Wirken das geträumte „Zukunftsbild eines deutschen Nationaltheaters" vor Augen zaubern sollten. Dazu auserwählt waren die Sterne, die damals am Theaterhimmel ganz besonders glänzten: Louise Neumann, Amalie Haitzinger, Julie Rettich, Heinrich Anschütz und Karl La Roche (Wien); Theodor Döring, Hermann Hendrichs, Theodor Liedtke (Berlin); Wilhelm Kaiser (Hannover); Marie Seebach (Hamburg); Heinrich Schneider (Karlsruhe); Emil Devrient (Dresden). Zu diesen gesellten sich noch in München selbst in erster Reihe: Konstanze Dahn, Marie Dahn-Hausmann, Marie Damböck, Friedrich Dahn, Friedrich Haase, Karl Jost, Adolf Christen und Ferdinand Lang.

Die eigentliche Zahl von zwölf Theaterabenden beschränkte sich in Folge von drei Wiederholungen auf neun verschiedene Vorstellungen. Zur Aufführung kamen: Schillers „Braut von Messina", „Maria Stuart" und „Kabale und Liebe"; Goethes „Faust", „Egmont" und „Clavigo"; Lessings „Minna von Barnhelm", „Nathan" und „Emilia Galotti"; endlich „Der zerbrochene Krug" von Kleist.

Eines bleibt bemerkenswert: Obgleich diese ersten deutschen Gesamtgastspiele eine begeisterte Aufnahme fanden, da bekanntlich alles im großen Stil gehaltene Neue im Anfange etwas Frappierendes hat, obgleich ferner glänzende finanzielle Resultate erzielt wurden, obgleich also die Aussichten der Wiederholung eines solchen Unternehmens die denkbar günstigsten waren, gewann es dennoch den Anschein, als seien die Gesamtgastspiele in dieser Art die ersten und zugleich die letzten gewesen. Denn inzwischen war ein Vierteljahrhundert vergangen, ohne daß einer der Bühnenherrscher auf die Idee gekommen wäre, die bedeutendsten Kräfte des deutschen Schauspiels wiederum zu einem ähnlichen interessanten Wettstreit zu vereinigen. Es schwirrte mir manchmal der Gedanke durch den Kopf, daß ein neuer Versuch gemacht werden müsse. Und so viel war mir klar: Keine Stadt eignete sich dazu besser, als die südlich heitere Hauptstadt der Wittelsbacher, wo das Unternehmen vor 25 Jahren zum ersten Male ins Leben getreten war.

Um bei dem Theater einen großen Plan zu realisieren, muß man einen ausschlaggebenden Einfluß auf diejenige Persönlichkeit besitzen, die für das finanzielle Risiko verantwortlich ist. Diesen Einfluß erlangte ich bei meiner Ernennung zum Königlichen Schauspieldirektor anläßlich der Säkularfeier des Kgl. Hof- und Nationaltheaters im Oktober 1878. Sie verschaffte mir zur Ausführung meines Planes die

erforderliche Zustimmung meines damaligen Chefs, des kunstsinnigen General-Intendanten Freiherrn von Perfall.

Die günstigste Zeit zu einer Erneuerung der Idee schien mir der Sommer 1880 zu sein, wo die Oberammergauer Passionsspiele Tausende von Fremden in das bayerische Gebirge führten, Theaterfreunde, von denen wohl die meisten — darauf konnte ich zählen — die Gelegenheit wahrnehmen würden, sich im Gegensatze zu den Naturschauspielern an einem Zusammenwirken von ersten zünftigen Künstlergrößen aus allen Teilen Deutschlands erfreuen zu können.

Von dem lebhaften Wunsche beseelt, ein reichhaltigeres Repertoire zu bieten als mein Vorgänger, hatte ich die Schwierigkeiten, mit denen ich kämpfen mußte, selbst um ein Bedeutendes erhöht. Anstatt der Dingelstedtschen neun Abende umfaßte mein Plan — ohne Repetitionen — vierzehn verschiedene Stücke, und zugleich war die Zahl der auswärtigen Gäste von 12 auf 21 gestiegen.

In dem Spielplan von Dingelstedt glänzten als dramatische Dichter lediglich die vier deutschen Klassiker Schiller, Goethe, Lessing und Kleist, während ich der Meinung war, das der Allbezwinger Shakespeare, den Goethe in liebevoller Begeisterung den „Stern der höchsten Höhe" nennt, in diesem Kreise nicht fehlen durfte.

Zur Eröffnungsfeier wurde ausschließlich mit eigenen Kräften der Münchener Hofbühne „Wallensteins Lager" gegeben. An den weiteren Abenden gestaltete sich das Programm der Gesamtgastspiele in nachstehender Reihenfolge: die Piccolomini, Wallensteins Tod, Nathan, Hamlet, Clavigo, Julius Cäsar, Emilia Galotti, Macbeth, Minna von Barnhelm, Der zerbrochene Krug, Kabale und Liebe, Wintermärchen, Tasso, Egmont und Tell. Als Gäste wirkten mit: Charlotte Wolter, Marie Straßmann-Damböck, Josefine Wessely, Friedrich Kraftel, Josef Lewinsky, Emmerich Robert, Adolf Sonnenthal, Siegwart Friedmann (Wien); Minona Frieb-Blumauer, Gustav Berndal, Ernst Krause, Heinrich Oberländer (Berlin); Rudolf Lange (Karlsruhe); Ludwig Barnay (Hamburg); Friedrich Holthaus (Hannover); Dr. August Förster (Leipzig); Adolf Wenzel (Stuttgart); Franziska Ellmenreich, Pauline Ulrich, Fried Dettmer (Dresden); Friedrich Haase, Ehrenmitglied des Kgl. Hoftheaters in Dresden. Der Letzte, sowie Marie Straßmann-Damböck, Marie Dahn-Hausmann, Friedrich Dahn und Ferdinand Lang zählten zu denen, die schon bei dem ersten Gesamtgastspiel vor 25 Jahren mitgewirkt hatten. Von den eigenen Kräften des Münchener Hoftheaters standen in erster Linie: Marie Ramlo, Hermine Bland, Karl Häusser, Wilhelm Schneider, Franz Herz, Heinrich Richter, Bernhard Rüthling und Heinrich Davidsen. Endlich muß ich der Vollständigkeit halber noch meine eigene Person als Regisseur und Darsteller erwähnen.

Die rechten Dichter, die rechten Schauspieler und die rechten Zuschauer bilden zusammen, wie ich sagen möchte, die glückliche künstlerische Dreizahl. Hier waren allem Anschein nach diese drei in schöner Vereinigung beisammen. Und gleichwohl fehlte noch ein wichtiger Faktor, der zur Veranstaltung von wirklichen Mustervorstellungen unerläßlich war: Zeit und Raum zu genügenden Proben; denn war es schon nicht leicht, bei einer so vielköpfigen Künstlerschar einen diplomatischen Ausgleich im Verteilen der sogenannten Glanzrollen zu finden und den Dämon der Eifersucht zu bannen — das Schwierigste blieb immer doch: die Bewältigung der Riesenaufgabe, innerhalb der kurzen Spanne Zeit von 21 Tagen 16 klassische Stücke, darunter 9 fünfaktige Tragödien, mit einem sich gegenseitig noch fremden, den verschiedensten Kunstrichtungen und Schulen angehörenden Künstlerpersonal harmonisch und sicher einzustudieren.

Mein Kollege Friedrich Haase schreibt in seinen jüngst erschienenen Memoiren „Was ich erlebte" über das zweite Münchener Gesamtgastspiel: „Hatte sich in dem

ersten Cyklus unter Dingelstedt die Einzelkunst Geltung verschafft, wobei die Totalwirkung nicht selten litt, so wurde der zweite durch die große Disziplin Possarts zu möglichst glänzender Wirkung gesteigert und jeder Mitwirkende in den gedachten Vorstellungen wird diesem rückhaltlosen, unbedingten Lobe beipflichten müssen."

„Jeder Mitwirkende", sagt mein lieber Friedrich sehr vorsichtig. Aber wer kann in eigener Sache Richter sein? Ueberdies ist der Schaffende selbst immer von einer Begeisterung getragen, die ihm, wenigstens im Anfang, ein unbefangenes Urteil über die eigene Leistung erschwert, wenn nicht unmöglich macht. Presse und Publikum haben schließlich in theatralischen Dingen das Richteramt zu üben. In Scharen waren die auswärtigen Rezensenten gekommen, um das zweite Münchener Gesamt-Gastspiel einer Kritik zu unterziehen. Da konnte es natürlich nicht anders sein, als daß die Urteile so vieler Köpfe sehr verschieden ausfielen und zum nicht geringen Teil auch sehr absprechend. Treffend lautet ein altes Dichterwort: „Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen."

Der parteilose, lediglich nach den Gesetzen der Kunst urteilende Kritiker hat unbestreitbar das Recht, den strengsten Maßstab anzulegen, wo er außergewöhnlichen theatralischen Darbietungen gegenübersteht. Es kommt dabei, wie Haase bemerkt, nicht auf die „Einzelkunst", sondern auf die „Totalwirkung" an, d. h. auf das harmonische Ensemble. Und zur Erreichung eines solchen gehören „dreierlei Dinge": Proben, Proben und abermals Proben. Das ist der bereits früher erwähnte wichtige Faktor, der mir fehlte, um meine Absichten vollkommen zu verwirklichen.

Die klügeren Leute, die schon vor einer Schlacht den Ausgang kennen, werden natürlich einwenden, daß ich mit diesem Faktor im voraus hätte rechnen müssen. Das habe ich auch gethan. Ich glaubte den Mangel an Zeit dadurch einigermaßen ersetzen zu können, daß ich mich mit den fremden Künstlern bezüglich der textlichen Striche, der Kostümfragen, sowie der verschiedenen Stellungen und der wichtigsten scenischen Anordnungen auf schriftlichem Wege vorher eingehend zu verständigen gesucht hatte; aber nachträglich zeigte sich, daß das Unzulängliche hier zum Ereignis geworden war.

„Es ist immer hochwichtig", sagte Laube einmal, „daß man das Ziel kennt, wenn man etwas erreichen will, und daß der richtige Weg zu diesem Ziele angedeutet wird. Man verschwendet dann nicht die Kräfte nach falschen Richtungen."

Unter den Herren von der Feder, die dem zweiten Münchener Gesamtgastspiel eine besondere Aufmerksamkeit schenkten, glaubten viele, den richtigen Weg zur Erreichung des angestrebten Zieles bezeichnen zu können. Der geistvolle Idealist Karl Frenzel gab z. B. der Münchener Intendanz den Ratschlag, künftighin nicht mehr die einzelnen angesehenen Künstler, sondern an deren Stelle die Hofbühnen in Berlin, Wien und Dresden, sowie die Stadttheater in Hamburg, Frankfurt und Leipzig mit ihrem Gesamtpersonal zu künstlerischen Wettspielen einzuladen und drei Stücke zu geben, die jede dieser Bühnen für ihre vorzüglichsten Darbietungen hielte. Alle Eifersüchteleien, alle falschen Besetzungen, alle zeitraubenden Proben fielen dann fort; so könne ein interessantes Gesamtgastspiel der einzelnen Bühnen mit einem harmonischen Ensemble geschaffen werden.

Ein idealer Gedanke, der aber, wenn man ihn greifen will, wie Wasser unter den Händen zerrinnt. Nehmen wir den Fall, die ersten Hof- und Stadttheater wollten mit ihrem Gesamtpersonal derartige Festspiele in München veranstalten, so müßten zunächst all' die einzelnen Bühnen in den Sommerferien nacheinander angerückt kommen, wo wohl der einzelne Schauspieler einen Teil seiner Ferien opfern, nicht aber ein vollständig an Ort und Stelle heimisch gewordener Gesamtbetrieb auf fremdes Gebiet versetzt werden kann. Und was dann, wenn mehrere Theater zugleich dieselben Stücke spielen wollten, etwa „Nathan" oder „Minna von Barnhelm", „Clavigo",

„Kabale und Liebe", „Emilia Galotti" u. s. w., weil gerade diese zu ihren vorzüglichsten Vorstellungen gehörten? Wer hätte ferner die immensen pekuniären Kosten zu tragen, die mit dem ganzen — man verzeihe das harte Wort — künstlerischen Wettrennen verbunden wären? Endlich würden die Geister der Eifersüchteleien, die Frenzel durch ein Nebeneinanderspielen der Bühnen gebannt zu haben glaubt, wohl erst recht geweckt werden, und endlich dürften die andren ersten Hofbühnen die Frage aufwerfen, warum denn München der alleinige Festschauplatz für diese Gesamtgastspiele der verschiedenen Theater sein solle? Kurz, es würden bei der Ausführung des idealen Vorschlages von Frenzel Berge von Hindernissen entstehen, über die nicht hinweg zu kommen wäre.

Mir scheint, bei dem Versuche, die Gesamtgastspiele in verbesserter Gestalt wieder aufleben zu lassen, in welcher Stadt es immer sei, liegt der Gedanke an die Bayreuther Festspiele nahe, wenn sich auch unter allen Bühnengrößen bis auf den heutigen Tag nur Richard Wagner in der beneidenswerten Lage befand, über die Zeit zu den erforderlichen Proben wie ein Monarch gebieten zu können. Aber was ein Richard Wagner hier im musikalischen Drama als Vorbild geschaffen, kann jedem Bühnenleiter eines ersten Theaters als erreichbares Ziel auch im Schauspiel vorschweben. Man muß nur dabei das Wort von Goethe: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister" zu seinem Wahlspruch machen.

Das böse Zuviel ist im Leben wie in der Kunst vom Uebel. Und dieses Zuviel, das bei den Münchener Gesamtgastspielen aus dem Bestreben entstand, dem einheimischen wie dem ausländischen Publikum ein reichhaltig ausgewähltes Repertoire mit berühmten Gästen zu bieten, hätte es jedem Regisseur unmöglich gemacht, harmonische Totalwirkungen von einem Tage zum andern gleichsam hervorzuzaubern.

Eine große Bühne, die Gesamtgastspiele veranstalten will, begnüge sich also mit der Vorführung von zwei bis drei bedeutenden Stücken, wähle etwa die Wallenstein-Trilogie, die beiden Faust-Teile oder Hebbels Nibelungen, einige sich ein Jahr vorher mit den auswärtigen Künstlern bezüglich der textlichen Einrichtung, der Kostüme, Gruppierungen, der einschneidendsten scenischen Anordnungen, versammle vierzehn Tage vor Beginn der Vorstellungen alle mitwirkenden Kräfte und mache unverdrossen, wie der kunstsinnige Herzog von Meiningen, Proben, Proben und abermals Proben. So und nur so könnte es dem artistischen Leiter einer ersten Bühne bei einem liebevollen, einheitlichen Zusammenwirken der mannigfach gearteten Kräfte gelingen, dem Publikum zwei bis drei vorzügliche Dichterwerke in wirklich musterhafter Verkörperung vorzuführen; diese wenigen „Meisterspiele" würden jedenfalls in einer Reihe von Wiederholungen eine ganz andere Bedeutung für die Kunst erlangen als ein reichhaltigeres Repertoire mit renommierten Gästen, aber schlecht probierten Stücken.

Das ist die Erfahrung, die ich aus den Münchener Gesamtgastspielen der Jahre 1854 und 1880 gewonnen habe. Möge sie zur That werden!

München, im September 1898.

Mit den freundlichsten Grüßen

Ihr verehrungsvoll ergebener

Ernst v. Possart.

Der letzte Akt.

Von Hanns von Gumppenberg.

Wie oft kann man nach einer Schauſpiel-Premiere die Bemerkung hören: „Das Stück iſt vorzüglich — nur ſchade, daß der letzte Akt abfällt!“ Für den unkünſtleriſchen Laien, dem ein Akt wie der andere iſt, der nur in jedem irgendwie gefeſſelt und vor allem unterhalten ſein will, bedeutet eben ein ſchwacher oder gar überflüſſiger letzter Akt durchaus noch keine Verurteilung des ganzen Bühnenwerks; er läßt ſich die Akte der Reihe nach ungefähr wie die verſchiedenen Gänge eines Soupers ſervieren, das ihn befriedigen kann, auch wenn ſchließlich das Obſt und der Käſe zu wünſchen übrig laſſen. Ganz anders liegt die Sache für den Kunſtverſtändigen; ihm iſt der letzte Akt nicht die ſelbſtändige Nummer drei, vier oder fünf, die für den Wert oder Unwert der vorhergehenden „Nummern“ ohne Bedeutung iſt, ihm gilt er geradezu als der eigentliche Gegenſtand des Bühnenwerks, zu welchem die folgerichtige Entwickelung der früheren Akte vordringt, als die entſcheidende Zuſammenfaſſung deſſen, was der Dichter darſtellen wollte. Wie alles Leben in der Natur, iſt auch jedes im eigentlichſten Sinne lebendige, das heißt: in Raum und Zeit bewegliche Kunſtwerk ein Organismus, und der Endzweck jedes Organismus iſt, ſeine charakteriſtiſche Frucht zu bringen. Keim und Blüte, alle Entwickelungsmomente, die er durchläuft, zielen auf dieſen Endzweck und erhalten durch dieſen allein nicht nur ihren natürlichen, das Leben erhaltenden und höher ſteigernden Wert, ſondern auch ihre ganz beſtimmte Richtung und ihre jeweilig beſondere Erſcheinungsform. Der letzte Akt eines Bühnenwerks iſt deſſen reife Frucht, iſt notwendigerweiſe das Ziel und der Zweck der ganzen Entwickelung, die es vor Augen führte. Iſt dieſer letzte Akt ſchwach oder bedeutungslos, ſo gleicht das „abfallende“ Theaterſtück einem Baum, an dem keine Blüte Frucht treiben konnte, und verliert damit jede Exiſtenzberechtigung im Reiche des Lebendigen. Man könnte hier einwenden, daß bei manchen Bühnenwerken dieſer Art der letzte Akt nur wie ein ruhig abſchließender Ueberblick über das Gewordene angefügt iſt, während die eigentliche „Handlung“ ſchon im vorletzten Akt ihren organiſchen Abſchluß erreicht. Aber die Natur, der die Bühnendichtung den Spiegel vorhalten ſoll, weiß nichts von ſolchen müßigen Epilogen: unermüdlich, ohne jeden ſentimentalen Rückblick, beginnt ſie ſofort neue Entwickelungen, wo ſie eine alte zum Abſchluß gebracht hat. Ruhe iſt Tod, Entwickelung nur iſt Leben, in der Natur wie in der dramatiſchen Kunſt.

Das gleich unerfreuliche Gegenbild zu den Bühnenwerken, die noch über die Reife der Frucht hinaus geſchwätzig ſich fortfriſten, ſtellen jene Stücke dar, die ſich damit zufrieden geben, den Ausblick auf ein kommendes Reifen zu eröffnen, die mit einem Gedankenſtrich oder gar mit einem Fragezeichen abſchließen. Sie erſparen nicht etwa ihrem Publikum eine unweſentliche, „pedantiſche“ Ausführung, die es ſich ſelbſt ergänzen kann, ſie bleiben vielmehr das Weſentlichſte ſchuldig, was ſich von einem dramatiſchen Kunſtwerk verlangen läßt. Darſtellung iſt und bleibt das Alpha und Omega der Bühnenkunſt, volle, erſchöpfende Lebensdarſtellung.

Digitized by Google

nicht aber das bloße Aufwerfen eines anregenden Problems, nicht die bloß teilweise, bloß andeutende Entwirrung eines solchen. Eine individuell fesselnde und allgemein bedeutsame Entwickelungsreihe aus dem menschlichen Leben bis zu ihrem entscheidenden Abschluß wahrheitstreu *veranschaulichen* will sachgemäß eine jede Bühnendichtung; bei jeder solchen Entwickelung interessiert aber doch vor allem das Ziel, dem sie zueilt! Und gerade die Voraugenführung dieses Zieles sollte als unwesentlich vernachlässigt werden dürfen?

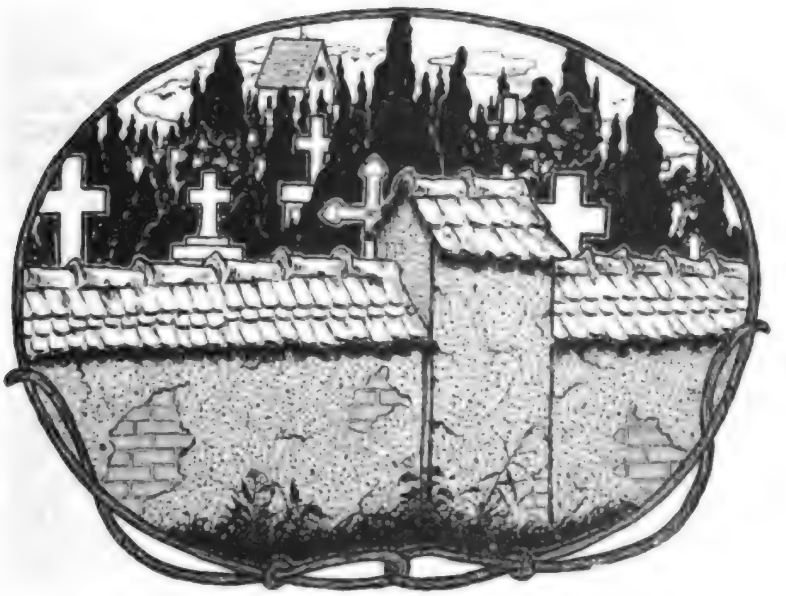
Das Beispiel Shakespeares hat hinsichtlich der Bedeutung des letzten Aktes das oberflächliche Urteil irregeführt. Es läßt sich nicht leugnen, daß gar manche seiner letzten Akte an äußerer Kraft hinter den früheren Aufzügen zurückbleiben, daß seine mächtigsten Wirkungen oft in den ersten Akten sich erschöpfen. Und doch thut man ihm und der Bühnenkunst unrecht, wenn man daraus Schlüsse von allgemeinster Giltigkeit zieht. Jene Meisterwerke des großen Briten, an die man hierbei vor allem denkt, versenken sich in die großen menschlichen *Leidenschaften*, bei welchen der Schwerpunkt der äußeren Wirkung naturgemäß nicht in dem letzten Abschlusse liegt, sondern im ersten Aufflammen, im lawinengleichen Anwachsen, in dem dämonischen, alle Rücksichten überwältigenden Ausbruche. Gegen die Wucht solcher Wirkungen kann der Schluß, der hier nur die Reaktion, nur tragische Ernüchterung oder Zerrüttung, bestenfalls — wie nach den Orgien des Hasses im „Kaufmann von Venedig" — Beruhigung zu bringen vermag, äußerlich nicht aufkommen. So sehr die gigantische Erscheinungswelt der Leidenschaften einen genialen Künstler fesseln mag: am Ende muß sie immer vor einer maßvolleren Weltordnung sich beugen, ihre Farben und Töne herabstimmen. Die organische Frucht jeder Leidenschaft ist, daß sie sich selbst tötet: und wenn ihre Totenlieder bei Shakespeare matter klingen als ihre Sturmmärsche, wer könnte dem Dichter einen Vorwurf daraus machen? Nur in dem besonderen Gegenstand jener Dramen liegt also die geringere Theaterwirkung ihrer Schlußakte begründet, abgeschlossen mit der Frucht der Entwickelung sind aber auch sie, und mit Ausnahme der elementaren Leidenschaften — den Entstehungsmomenten des Verbrechens aus kühler Ueberlegung fehlt der große, hinreißende Zug — trägt jeder dramatische Vorwurf den natürlichen Schwerpunkt auch seiner äußeren Wirkung in dem Endergebnis, nicht aber in der Entwickelung.

„Entwickelung" ist freilich das Zauberwort, das die Naturwissenschaft unseres Zeitalters auf ihre Fahne geschrieben, unter dessen Führung sie die ersten tieferen Einblicke in das Wesen der Welt und des Lebens gewonnen hat. Sie will jetzt nicht mehr bloß die gewordenen Einzeldinge der Natur mit starrer Abgrenzung registrieren, sie will auch den Weg aufhellen, auf dem sie mit Notwendigkeit geworden sind, auf dem sie noch heute nach ewigen Gesetzen sich weiterbilden. Sorgfältige, lückenlose Darstellung aller Entwickelungsmomente verlangt man heutzutage mit Recht auch vom Dramatiker. Aber wie das Interesse auch der neueren Naturwissenschaft bei alledem von den gegebenen Resultaten des Naturlebens ausgeht und immer wieder zu ihnen zurückkehrt, so muß auch für die modernste, aus diesem naturwissenschaftlichen Forschergeist geborene Bühnendichtung das Resultat immer noch die Hauptsache bleiben. Allerdings: um den auch innerlich echten Abschluß einer menschlichen Entwickelungsreihe empfinden und lebenswahr gestalten zu können, braucht man mehr als bloße Beobachtungsgabe im Alltagssinn, da muß der Denker und Psychologe dem Dichter zu Hilfe kommen: und wie selten sind die drei in einem Dramatiker vereinigt! Daß der Hans schließlich die Grete kriegt, macht sich ja äußerlich ganz nett und endgiltig, aber sehr oft wäre der Abschluß weit richtiger und endgiltiger, wenn der Hans die Grete *nicht* bekäme; ebenso könnte manche Tragödie erst dadurch einen echten Abschluß erhalten, daß der Held gewitzigt am Leben bleibt, statt mit dem Stilett oder der Pistole abgethan zu werden, ohne daß man sein Ende als innere Notwendigkeit einsähe.

Hier pflegt von gewisser Seite wieder ein Einwand erhoben zu werden. „Auch das wirkliche Leben philosophiert nicht", läßt sich verächtlich eine Gruppe von Leuten hören, die sich auf ihre Gedankenlosigkeit sehr viel einbilden. „Die systematische Einheit der Welt ist ein dummer Aberglaube, und die psychologische Folgerichtigkeit erst recht! Wir wollen Wirklichkeit bieten und keine Chimäre, und die Wirklichkeit ist überall unlogisch, fragmentarisch, ein sinn- und zielloses Chaos." — Ja: für die Kurzsichtigkeit der Alltäglichen ist und bleibt sie das freilich! Aber gerade das giebt dem Dichter, der auch ein Denker und Psychologe ist, die bevorzugte Stellung; denn seinem tiefer eindringenden Verstand und seinem feineren Gefühl können die gesetzmäßigen Zusammenhänge all dieser scheinbar zufällig, ja widerspruchsvoll einander ablösenden Einzelheiten klar werden. Wer sich nicht im Besitze der genannten geistigen Vorteile weiß, thut besser,

ſich von der Bühnendichtung im höheren Sinne fern zu halten; mögen ſeine Werke noch ſo geſchickt und mit noch ſo bedeutender äußerer Begabung geſchaffen ſein, aus ihren Schlüſſen wird man ihre Hohlheit erkennen, ſie werden ernſthaftere Menſchen nicht mit dem Gefühl der Ueberzeugung und Befriedigung aus dem Theater entlaſſen, denn einen wahrhaft guten letzten Akt wird ein Bühnenſchriftſteller, der nur Impreſſioniſt und techniſcher Routinier iſt, gar niemals zu ſchreiben imſtande ſein.

Wie ſeltſam berührt ſolchen Erwägungen gegenüber jener äußerliche und kleinliche Kniff des „letzten erregenden Moments", den noch Guſtav Freytag in ſeiner „Technik des Dramas" empfahl! Nach ſtrenger Notwendigkeit vorſchreitend, iſt das Schickſal an den tragiſchen Helden herangetreten, ſchon hält es das Richtſchwert über ſeinem Haupte — da fällt ihm noch irgend wer in den Arm und will uns für ein paar Augenblicke glauben machen, daß das Notwendige *nicht* notwendig ſei! Kann dieſes famoſe Mittelchen an was Beſſeres erinnern als an das grauſame Mätzchen der Katze, die mit der gefangenen Maus erſt noch ein Weilchen ihr Spiel treibt? Iſt es nicht eine verwerfliche Spekulation auf den Stumpfſinn des Publikums, zu guterletzt noch die innere Folgerichtigkeit und Einheit des Bühnenwerks zweifelhaft erſcheinen zu laſſen? Dieſen entſetzlichen „bühnentechniſchen" Trick haben lediglich jene Trauerſpiele älterer Ordnung auf dem Gewiſſen, die in ſchöner Uebereinſtimmung mit dem roheſten Geſchmack der Menge alles Blutrünſtige ſchon für tragiſch hielten; bei dieſen entwickelungsarmen dramatiſchen Moritaten iſt die Entſcheidung ja längſt gefallen, ehe der Vorhang über der Schlußſcene fällt, ſie müſſen ſich daher alle Spannung des letzten Aktes notgedrungen durch ein vorübergehendes Wiederanzweifeln der nachrichterlichen Konſequenz erſchleichen. Das echte, bis zum Schluſſe lebendige Bühnenwerk feſſelt von der erſten bis zur letzten Scene durch die natürliche Steigerung der Situation, wie ſie jede folgerichtig ſich vollziehende Entwickelung mit ſich bringt: eines *künſtlichen* Reizmittels bedarf es nicht. Hat die vorgeführte Entwickelung in raſtloſem Wachstum ihre Frucht gezeitigt und ſie gezeigt — anſchaulich gezeigt, nicht bloß in Ausſicht geſtellt! — ſo falle der Vorhang; bei dem Verſtändnisvollen — als dem einzig zuſtändigen Richter — wird dann auch die gewünſchte „letzte Erregung" ſicher nicht ausgeblieben ſein.



Allerseelen.

Einmal im Jahr — ſo lehrt der fromme Spruch —
Wenn ſich des Herbſtes feuchte Nebel ſenken,
Naht ſich ein Tag, ein trüber, grauer Tag,
Da ſoll man gläubig ſeiner Toten denken.

Und ſchmücken ſoll man Kreuz und Leichenſtein,
Die ſtillen Stätten derer, die geſchieden,
Soll mild vergeben alle tote Schuld
Und beten für der armen Seelen Frieden.

Einmal im Jahre denk ich auch an dich,
Du ſchönes Weib, das längſt für mich geſtorben;
Und ruf dein Bild in meinem Herzen wach:
So ſchön, ſo ſtolz — ſo elend und verdorben!

Und weinend ſchmücke ich mein thöricht Herz
— Wie man ein Grab mit Blumen mag umſäumen —
Mit welkem Hoffen, mit zerſtörtem Glück,
Verklungnen Liedern und entflohnen Träumen.

Einmal im Jahre will für deine Schuld,
Für deine ſchwere, ich Vergebung ſuchen;
Vergeſſen will ich, was du mir gethan,
Und für dich beten will ich, ſtatt dir fluchen.

München. Eg. Schaumberg.

Digitized by Google

Das Festspiel „Der Meistertrunk“ zu Rothenburg ob d. Tauber.

So recht eigentliche Volksfeste im besten, edelsten Sinne des Wortes sind die Fest- oder Volksspiele, von deren Erfolgen und unmittelbar eindringlicher Wirkung auf die breiten Massen sowohl, wie nicht minder auf die Gebildeten uns jetzt aus den verschiedensten Gauen Deutschlands berichtet wird. Die alte Volksbühne ist wieder aufgelebt und hat sich, je nachdem, religiöser oder weltlicher Stoffe bemächtigt. Die Passionsspiele zu Oberammergau und an anderen Orten darf man wohl als die Vermittler zwischen Mittelalter und Neuzeit betrachten; sie haben den Gedanken der alten kirchlichen Oster- und Weihnachtsspiele herübergetragen in unsere Tage. Ihnen schlossen sich für die protestantischen Teile Deutschlands die berühmt gewordenen Lutherfestspiele an und gleichzeitig mit diesen tauchten vereinzelt andere Volks- oder Festspiele auf, deren Stoffe zwar nur lokalgeschichtlicher Art, die aber durch die rein menschliche oder moralisch-ethische Seite ihrer Ausgestaltung auch das allgemeine Interesse sich zu gewinnen wußten. Solche Volksspiele, die Volksfeste geworden sind, haben einen nicht hoch genug zu schätzenden erzieherischen Wert, und man darf ihrer Verbreitung wie ihrer allgemeinsten Wertschätzung wohl das Wort reden, erziehen sie doch nicht nur das Publikum, sondern auch die großen Volkskreise, welche durch Abgabe der Darsteller und sonstigen Hilfskräfte sie ermöglichen.

Freilich sind die Bedingungen, unter denen ein Volksfestspiel zustande kommt, das allen an dieses zu stellenden Anforderungen genügt, gar vielfacher Natur und mancherlei muß zusammenwirken, wenn ein ersprießliches Resultat erzielt werden soll. Nicht jeder Ort oder Stoff und vor allem nicht jede Bevölkerung eignet sich so ohne weiteres zu Veranstaltungen gedachter Art. Rothenburg, die alte Reichsstadt ob der Tauber, ist aber ein solch glücklicher Ort, dessen Boden, man möchte sagen, ein solches Volksspiel in bester Form hervorbringen mußte. Da ist alles lehrreich und interessant: Die oft tief in die Geschicke des alten Deutschen Reiches einschneidende Geschichte, die malerische und architektonische Schönheit der Häuser, öffentlichen Gebäude, der Plätze, Gassen, Winkel und Höfe und die reizvolle Lage auf der fränkisch-schwäbischen Hochebene über dem tiefen Thaleinschnitt des Taubersüßchens. Auch insofern sind die Grundlagen des Volksspieles wirklich ideale, als nicht nur das Volk in allen seinen Schichten mit Eifer, Liebe und großer Schulungsfähigkeit sich bei der Sache beteiligt, sondern der Grundgedanke selbst und die treffliche Dichtung: „Der Meistertrunk oder Tilly in Rothenburg“ aus dem Kopfe eines Mannes hervorgegangen sind, der wohl sehr nennenswerter Beliebtheit und ansehnlicher bürgerlicher Würden sich erfreut, doch aber ein richtiger Mann aus dem Volke ist. Adam Hörber, von Beruf ein schlichter Glasermeister, den das Vertrauen seiner Mitbürger zum Magistratsrat und Mitglied des Landrats von Mittelfranken gemacht hat, ist der Vater des Gedankens und der dramatischen Ausgestaltung. Vor 17 Jahren, 1881, war es ein Vierteljahrtausend, daß das protestantische Rothenburg o. Tauber, nach tapferer Gegenwehr von der katholischen Liga unter Tilly eingenommen, harte Tage über sich ergehen lassen mußte. Die Erinnerung an jene Schreckenstage sollte durch eine Festvorstellung begangen werden, und Adam Hörber, als Gelegenheitspoet schon bewährt, schrieb ein Festspiel, das ursprünglich nur zu einer oder wenigen Aufführungen durch Bürger nebst deren Frauen, Söhnen und Töchtern bestimmt war. Aus Privatmitteln wurde eine wertvolle Ausstattung beschafft, der große monu-

mentale Rathausſaal, der Schauplatz jenes und manches anderen bedeutungsvollen Ereigniſſes aus der Geſchichte Rothenburgs, wurde zum Feſtſpielraum auserſehen und praktiſch eingerichtet, die Einſtudierung begann und die Aufführung ging vonſtatten. Und was geſchah? Dieſe Aufführung, welcher nicht nur Rothenburger, ſondern auch viele Fremde beiwohnten, machte einen ſolch erhebenden, tiefen Eindruck, daß das Gelegenheitsſpiel ſich ſofort als lebensfähiges Volksſpiel erwies, das ſeither alljährlich am Pfingſtmontag und ſonſt zu geeigneter Gelegenheit viele Wiederholungen erleben ſollte. Und von Jahr zu Jahr wuchs und wächſt noch der Erfolg. Denn jede dieſer Darſtellungen iſt mehr als nur ein „Spiel“, ſie erſcheint vielmehr als wahrheitsgetreue Wiederholung eines geſchichtlichen Vorgangs an demſelben Flecke, in der gleichen ernſt-würdigen Umrahmung der urſächlichen Begebenheit. Kein Wunder! Iſt doch neben dem eigenartig, intim wirkenden Lokalkolorit des Ganzen die Dichtung hauptſächlich in ihrem Aufbau geradezu meiſter-

„Der Meiſtertrunk.“

haft. Auf breiter Grundlage ſchichtet ſich in fortwährender Steigerung ein Schauſpiel auf, ernſt, würdevoll, hochdramatiſch und nur an einigen geeigneten Stellen von leichtem, würzendem Humor flüchtig unterbrochen.

Ehe wir den Gang der Handlung kurz vorüberziehen laſſen, etwas von dem, was uns vom Verlaſſen der Eiſenbahn bis zum Eintritt in den Feſtſaal begegnet und was ſo wunderbar geeignet iſt, uns in die dem Spiele angemeſſene Stimmung zu verſetzen. Vor dem Bahnhofe auf den Wieſengründen, zur Seite der alten Landſtraße, dann vor dem uralten Friedhofe bis zum Eingang in die Stadt durchs „Röderthor“ ein Treiben von Landsknechten, Eiſenreitern, Pappenheimern, Kroaten, Hakenſchützen und allem möglichen und unmöglichen Volk und Troß, daß man ſich mitten in der grauſigen Romantik des 30jährigen Krieges wähnt. Schweres Geſchütz iſt aufgefahren, es wird gekocht, gewürfelt, geſungen, geflucht und getrunken, — alles urecht. Roſt, Staub, Fetzen und Glanz — je nachdem: ein reizvoll maleriſches Bild. Am Röderthore und in deſſen Baſteihof wieder kriegeriſches Treiben; in den alten Straßen, durch keinen geſchmackloſen Neubau verunſtaltet, wird der Eindruck der alten Zeit noch erhöht, und kommt man erſt an den „Marktplatz“ mit dem majeſtätiſchen Rathaus, einem Renaiſſancebau von ſtaunenswerter Schönheit in den einfachen Formen, ſieht man von da die Straßen mit den

Digitized by Google

ſtolzen Herrenſitzen ab und auf, — dann hat man das gewonnen, was man braucht, um die Eindrücke des Spieles voll und würdig aufzunehmen. Eine kunſtvolle Wendeltreppe im Rathaus führt nach einem geräumigen Vorplatz, unter deſſen brauner Decke ein Fries von alten Geſchlechterwappen auf die Epigonen niederſchaut, und dann betritt man den großen Saal, in dem 900 Zuſchauer Platz finden. Hinter einem Orcheſter eine offene Bühne mit den natürlichen Wänden und Fenſtern. Eine Feſt-Ouverture, dann beginnt das Feſtſpiel:

Es iſt früher Morgen, die Kerzen auf dem Ratstiſche ſind faſt heruntergebrannt. Der Bürgermeiſter Bezold ſpricht zu uns in einem dramatiſch wirkungsvollen Monologe von den Drangſalen des Krieges, von dem opferfreudigen Mute ſeiner Bürger und dem hoffnungsloſen Kampfe gegen die Uebermacht. Nur der Glaube hält ihn aufrecht. Die Ratsherren kommen und die ſchlimmen Zeichen mehren ſich. Das letzte Aufgebot zieht auf, wird in Pflicht genommen und zieht ab — dicht an den Zuſchauern vorüber, durch das gleiche Saalthor, das dieſe eingelaſſen hat; eine ergreifende Abſchiedsſcene. Schüſſe fallen, erſt vereinzelt, dann immer dichter. Heftiger Kanonendonner, ſchließlich ein gewaltiger Schlag. Die Ratsherren beten inbrünſtig um Hilfe in höchſter Not. Die Glocken der nahen Jakobskirche läuten wie einſt und herüber dringt der erhebende Geſang der frommen Gemeinde zum weihevollen Spiel der Orgel. Der einfache Vorhang ſchließt ſich langſam, langſam nur weicht die andachtsvolle Stille des Publikums einem Sturm des Beifalls.

Kurze Pauſe. Dann zeigt der ſich wieder öffnende Vorhang die Scene wie vorher. Die Unglücksboten kommen; eine Breſche iſt geſchoſſen beim Galgenthor, der „Ganserſthurm" iſt in die Luft geflogen, die Stadt iſt in Feindeshand, Tilly hält ſeinen Einzug. — Nichts rührt den finſtern Sieger, kein Flehen der nachdrängenden Mütter und Kinder; er will das „trotz'ge Neſt" ſeinen Völkern zum Plündern, den Rat dem Henker übergeben. Da wird dem Beſieger nach alter Sitte aus rieſigem Humpen der Willkomms- und Gaſttrunk angeboten. Nach vielem Bitten nippt Tilly von dem feurigen Trunke, — zweimal macht der Humpen die Runde durch die Reihe der durſtigen Generale, wiederholt bringt Tilly, ſeinen „alten Widerwillen" brechend, die Lippen an den Wein, ſich „neue Wärme in die alte Seele" zu gießen. Im Uebermut wird die Begnadigung der Stadt an die Bedingung geknüpft, daß des Rates Einer auf einen Zug den Rieſenpokal voll edeln Weines leere. Nach banger Stille übernimmt es der Altbürgermeiſter Nuſch, der Laune des Feldherrn zu genügen, auch wenn es ihn das Leben koſte; er faßt den vollen Humpen, ſetzt ihn an und trinkt, trinkt ihn in langem Zuge zum Staunen und Frohlocken ſeiner Umgebung leer. Erſchöpft ſinkt er zuſammen, die Stadt iſt gerettet, denn Tilly hält ſein Wort und feiert den tapferen Trinker gleich einem Helden. Raſch hat ſich die frohe Nachricht in der Stadt verbreitet; mit lauten Dankesworten dringt das Volk in den Saal, dann ſchließt mit einem Choral das ergreifende Spiel ab.

Es wird überraſchend gut geſpielt; man hält den richtigen Mittelweg zwiſchen Kunſt und lebenswahrer Natürlichkeit, und das wirkt in ſolcher Umrahmung um ſo unmittelbarer und packender. Und einige Rollen bieten ganz erhebliche Schwierigkeiten. Schreiber dieſer Zeilen, der ſeit 14 Jahren der Regiſſeur und Vortragsmeiſter der Rothenburger Volksſpieler iſt, weiß wohl am beſten zu würdigen, was die Leute alles leiſten, geleitet von ihrem Eifer für die ſchöne Sache, die ihrer Vaterſtadt Ruhm, Ehre und alljährlich mit den vielen Beſuchern anſehnliche Mittel zuführt. Nachmittags findet ein, das Spiel ergänzender Umzug ſtatt, der in ſeiner unvergleichlichen Realiſtik ebenſo maleriſch wie inſtruktiv wirkt. Und das Lagerleben vor dem „Galgenthore" bei dem durch Tilly geſprengten, noch darniederliegenden „Ganserſthurm" thut das nicht minder. Das ſind Bilder ſo ohnegleichen anziehend, ſo packend, daß nur unſere eigene und die Erſcheinung der anderen Feſtgäſte uns davon zu überzeugen vermögen, daß wir nicht Zeitgenoſſen Tillys und ſeiner Soldateska, ſondern ein ſpäteres, menſchlich höher gehobenes Geſchlecht ſind. Zumal groß iſt die Täuſchung, wenn wir uns die Details des Lagerlebens betrachten, ſei es nun, daß gefüttert, gekocht, geſpielt, geſungen und getanzt wird, oder daß einige loſe Landsknechte auf improviſiertem Schaugerüſte zu aller Kurzweil eine ſpaßhafte derbe Hans-Sachsiade in überzeugend nachgeahmter Echtheit vorführen.

Das iſt das Rothenburger Volks- und Feſtſpiel. Es wird allen Anforderungen gerecht, die man an ein ſolches Unternehmen ſtellen darf und muß; ſeine Daſeinsberechtigung und ſein Wert werden durch den noch immer ſteigenden Beſuch und Erfolg dargethan.

München. Ludwig Stark.

Marcella Sembrich.

Die berühmte Sängerin hat bei Lebzeiten das Schickſal, das andere nach dem Tode zu erreichen pflegt: es bildete ſich um ſie ein völliger Legendenkreis und ſie hat mit dem Leichtmut der Künſtlerin oder Polin nichts gethan, um die Thatſachen ihres Werdens feſtzuſtellen. Nicht nur, wer eigentlich ihr Lehrer geweſen, ſchwankt merkwürdig in den Angaben, ſondern ſogar der eigentliche Name der Künſtlerin war vielem Wechſel unterworfen.

Marcelline Kochanski, geboren am 15. Februar 1858 zu Wiesnevcyk in Galizien, iſt der wirkliche Familienname. Von der Mutter nahm ſie, weil er vermeintlich beſſer klang, deren Mädchennamen Sembrich an, heißt eigentlich nach ihrer Ehe Stengel, und führte in Italien, des Wohllauts wegen, den Namen Boſio.

Marcella Sembrich, unter welchem Namen die Muſikfreunde aller Weltteile ſie kennen, begann ihre Künſtlerlaufbahn frühzeitig in Lemberg. Aber nicht der Geſang war zunächſt ihr Hauptfach, ſondern in Lemberg wie ſpäter in Wien am Konſervatorium ſtudierte ſie Klavier und Violine bis zu einer ganz bedeutenden Vollkommenheit. Viel mag ſie als treffliche Pianiſtin ihrem ſpäteren Gatten W. Stengel verdanken, der ſich ihrer eingehend annahm und dann allerdings keine üble Partie an ihr gemacht hat. Leicht wurde die Ehe nicht geſchloſſen, da Herr Stengel verheiratet und Vater von fünf Kindern war. Indes gelang die Scheidung, und Frau Sembrich hat einen außerordentlich ſorgenden, geſchäftskundigen Führer an ihrem Gatten gefunden.

Den Schatz ihrer Stimme entdeckte man bei Marcella Sembrich in Wien, und ſie würde vielleicht als Schülerin Rokitanskys ihre Laufbahn gemacht haben, wenn nicht durch eine Empfehlung der Frau v. Bogdani ſich ihr die Mailänder Geſangſchule des Profeſſors J. B. Lamperti (Sohn) geöffnet hätte. J. B. Lamperti, jetzt in Dresden, hat von ſeinem jüngſt verſtorbenen Vater das Geſanglehrtalent vollauf geerbt. Viele nennen es ein „Geſanggeheimnis".

Wer die Syrwit, Cav. Stagno und M. Sembrich erzogen und zu Ruhm und Reichtümern geführt hat, der darf auf den Dank ſeiner Eleven wohl ſicher zählen.

Elſa (Lohengrin)

Digitized by Google

Frau Fluth
(Die Lustigen Weiber von Windsor)

Dabei ist zu bedenken, daß die großartige Lehrthätigkeit eines Künstlers wie Lamperti, wie das in Italien Sitte, mit ausgezeichneten praktischen Kenntnissen Hand in Hand geht. Lamperti wurde der kluge Impresario seiner Schüler, und alles, was sie nicht sich selbst verdankt, ihren Naturanlagen, das verdankt Marcella Sembrich ihm. Uns liegen Dutzende Briefe der berühmt gewordenen Sängerin vor, in welchen sie das überschwenglich anerkennt, so daß man eine vorübergehende Verdunkelung dieser Thatsachen nur als Mißverständnisse bezeichnen möchte. Welchen enormen Fleiß und Ehrgeiz die Künstlerin besitzt, erhellt aus vielen Bitten an den Lehrer, ihr diese oder jene Rolle kreieren zu helfen, und da stand sie schon auf der Höhe ihres europäischen Ruhmes. Als sie im Dresdener Hoftheater zuerst engagiert war, ruhte sie nicht, bis Professor Lamperti von Mailand nach Dresden übersiedelte. Ja, als sie, viel später, in Paris „Lucia" und „Barbier" unter jubelndem Beifall sang, ließ sie sich vorher zur letzten Feile ihren bewunderten Meister extra nach Paris kommen. Zwei Jahre lang währten s. Z. ihre gründlichen Gesangstudien in Mailand. Aber überall setzte sie dieselben später in den Sommermonaten fort. Einige Partien hat Marcella Sembrich auch mit dem Vater Lamperti studiert.

Greifen wir zurück auf ihre Jugend. Sie war arm, nicht eben schön, aber ihre Kehlbildung war ein Schatz. Zuerst ließ Lamperti sie in Mailand in einem Konzert Opern-Arien singen. Dann erfolgte das erste Engagement am Sommertheater in Athen, wo sie unter Aufsehen der Kenner „Dinorah", „Lucia", „Sonambula" sang. Der Krieg (1877—78) zersprengte die Truppe, und die kleine Sängerin ging nun zum zweiten Male nach Wien, um ihre Rollen deutsch zu studieren. Hier hörte sie der damalige K. K. Hofoperndirektor Franz Jauner. Die Stimme entzückte ihn, aber die unter dem Niveau bescheidenster Hilflosigkeit stehende Persönlichkeit machte den Kenner stutzig und — — er empfahl die Kleine an Graf Platen nach Dresden. Durch einen Irrtum gewann also das Dresdener Hoftheater eine Stimme, die zu den süßesten zählt, die es je gegeben. Geist, dramatische Rasse, ja selbst Grazie des Spiels waren nicht vorhanden, aber ein Ton und eine Tonbildung von berückender Schönheit.

Aber bald zeigte sich, daß der Wert dieses kostbaren Materials für das deutsche „Repertoire des Jahres" wenig bedeute. Der Kreis der Rollen der Sembrich ist naturgemäß beschränkt, und „zweite Rollen" wollten in deutschen Opern erst recht nicht passen. Als Adelina Patti in Dresden die „Lucia" als Gast gesungen und Dresden vor Bewunderung Kopf stand, verlangte Lamperti für seine Schülerin diese Rolle (die sie nachmals so wunderbar ausgeführt hat), und da sie sie nicht erhielt, so bildete der Sembrich Ablehnung einer „sekundären" Beschäftigung — (z. B. die Sulamitrolle Goldmarks) — den Konfliktspunkt. Man ärgerte sich gegenseitig und trennte sich. Behielt doch das Dresdener Hoftheater die (jetzt eben zurückgetretene) Frau Schuch-Proska, die alle Partien vorzüglich sang, in welchen die Sembrich phänomenal gewesen sein würde, und die dabei im klassischen

In „Perlenfischer" (v. Bizet)

Digitized by Google

Repertoire feſtſtand. — Noch mit Dresdener Urlaub ging Marcella Sembrich nach Mailand, vergöttert. Nach London, vergöttert (1880); nach Petersburg, vergöttert. Dort hat ſie 1880, 1883 u. ſ. w. in den „Puritani", „Ugenoti", „Traviata", „Sonambula", „Lucia" die Menſchen bezaubert. Spanien folgte, das Land des tragiſchen Geſchmackes. Unſummen verdiente die Künſtlerin, aber der Eindruck blieb mäßig. Liſſabon dagegen lag ihr zu Füßen. Warſchau, Breslau waren Etappen ihres Ruhmes, im Konzertſaal wiederholt auch Dresden. Berlin blieb ihr aufgeſpart. Erſt 1886 betrat Marcella Sembrich die reichshauptſtädtiſche Bühne in Berlin: mit blendendem Erfolg. Seither iſt ſie in London, Mailand, Wien, New York ꝛc. den allererſten Größen gleich; Gold entſtrömt ihrer Kehle.

Die Kritik fragt: Wie iſt es möglich, daß bei einem Rollenkreis von einem Dutzend überbekannter, faſt verbrauchter Partien ſich die Weltſtellung dieſer Sängerin herausbildete, die 1879 nicht eine Note Schubertſcher, Schumannſcher oder Mendelsſohnſcher Lieder kannte? Es ſind ewige Geſetze, nach denen ſich das vollzog. Wie der Frühling das Eis des Winters bricht und die Herzen zu ſeliger Freude ſtimmt, ſo iſt der Geſang dieſer gottbegnadeten Frau heutzutage ohne Beiſpiel: frühlingshaft, beſeligend, von der reinſten Anmut getragen; die Sembrich forciert die Stimme nie. Es iſt ein Wohllaut darin, ſo rein, ſo elementar, ſo berückend, daß man niemand verdenken kann, wenn er ins Schwärmen gerät. Jetzt ſteht die kleine Frau diamantenüberſtrahlt vor uns, „ſie hat ein Vermögen am Halſe". Aber ziehe man allen Glanz ab, beurteile man nur die Stimme: einen himmliſcheren Wohllaut giebt es nicht. Unſere Zeit iſt nicht arm an Großem. Aber ſie iſt arm an einfacher, ſinnfälliger Schönheit. Die Sembrich ſingt Sonnenſtrahlen. Adelina Patti und Pauline Lucca ſind geiſtvolle Größen der Jetztzeit. Einfach, unperſönlich und trotz Diamanten unſcheinbar tritt Marcella Sembrich vor, und die Süßigkeit, der Wohllaut der Stimme ſtehen hors de concours, wie nicht minder ihre Atmung, der glockenreine, präziſe (Lampertiſche) Anſatz, und Skalen, Staccati und Triller, wie Perlengeſchmeide.

Man hat des Schreiens, des ſtarken Auftragens übergenug. Man ſehnt ſich nach unbedingtem Wohllaut, nach dem bel canto sine qua non. Und dieſen Anſpruch erfüllt dieſe eigenartige Künſtlerin vollkommen. Sie iſt die wunderbarſte Sängerin, senza ricorda, senza emotione, ma sempre armonico. L. H.

Von den Hamburger Theatern.

I.

Als der große Theatermann B. Pollini im vorigen Jahre das Zeitliche segnete, da blickten viele Theaterfreunde mit banger Sorge in die Zukunft. Die Frage wurde laut: „Wer wird das Erbe des Theaterkönigs antreten?“ — Doch gar bald ertönte der Ruf: „Der König ist tot, es lebe der König!“ Denn der würdige Nachfolger war in der Doppelfirma Bittong-Bachur gefunden. Die Väter unserer Stadt hatten diesmal recht weise gehandelt, daß sie allem Wettlauf von außen um den Direktionsposten ein Ende machten und die Führung unseres Stadt-Theaters in die Hände dieser beiden bewährten Männer legten, die schon seit Jahren eigentlich unser erstes Kunstinstitut leiteten. Wer Franz Bittong ist, weiß wohl jeder: gehört er doch seit 22 Jahren unserm Theaterleben an. Aber der Name Max Bachur dürfte vielen noch unbekannt sein. Einige biographische Daten möchte ich deshalb folgen lassen. Bachur ist in dem Großbetrieb unseres Theaters eine äußerst wichtige Persönlichkeit, nämlich Leiter der Finanzen. Direktor Max Bachur ist in Breslau am 25. April 1850 geboren. Er besuchte dort die Real- und Bürgerschule zum „Heiligen Geist“ bis zur Prima und absolvierte dann das Einjährig-freiwilligen-Examen. Nach dem Tode seines Vaters entschied er sich zunächst für die kaufmännische Carriere, doch besondere Umstände führten ihn sehr bald einem andern Berufe zu. Den äußeren Anlaß zu dem Uebertritt in die Sphäre des Bühnenlebens gab eine gelegentlich entstandene Bekanntschaft mit dem Kaiserl. russischen Hofschauspieler Theodor Lobe, der den tüchtigen jungen Mann zum Direktions- und Privat-Sekretär wählte. Gelegentlich eines der Ensemble-Gastspiele, die Direktor Pollini auch in der schlesischen Hauptstadt veranstaltete, wurde er auf Bachur aufmerksam und engagierte ihn für die Funktionen des Sekretariats und der Kassenverwaltung an das Hamburger Stadttheater, dem er nun vom 1. September 1877 an ununterbrochen und in immer höheren und bedeutsameren Funktionen seine besten Kräfte gewidmet hat, um schließlich im Bunde mit Herrn Franz Bittong die künstlerisch-geschäftliche Erbschaft seines Chefs anzutreten.

Franz Bittong ist als dramatischer und dramaturgischer Schriftsteller längst geschätzt. Seine langjährige und erfolgreiche Thätigkeit als Oberregisseur des Thalia- und später des Hamburger Stadttheaters, hat ihm den Ruf eines vornehmen und bedeutenden Künstlers gesichert. Daß Pollini Veranlassung nahm, eine solch enorme Arbeitskraft seinem Großbetriebe dauernd zu erhalten, darf nicht wundernehmen. Sie blieb seit 22 Jahren unserm Kunstleben erhalten. Jetzt tritt er als selbständiger Leiter der vereinigten Theater auf den Plan, und gleich die Neuinscenierung von Wagners „Meistersinger“ brachte ihm einen vollen Erfolg. Ich wurde übrigens lebhaft an eine Episode aus den sechziger Jahren erinnert, die ich anläßlich der ersten Meistersinger-Aufführung in Mannheim mit Bittong erlebte und die so charakteristisch für den „Menschen“ Bittong ist, als daß ich sie unterdrücken könnte. Wer mitten in der Wagner-

Digitized by Google

„Eugen Onégin“, Lyrische Oper von Peter Tschaikowski. Aufführung im Theater des Westens zu Berlin.

4. Bild (Das Duell).

. . . . Die Gegner schreiten (doch keiner zielt) mit kaltem Blut
Gleichmäßig vor von beiden Seiten.
Zuerst — doch ohne still zu stehen — hebt langsam jetzt Eugen den Lauf,
Sie gehen noch fünf Schritt, darauf zielt Lensky, nur ein Auge offen,
Das rechte — und im Augenblick Onégin schießt . . . . O Gramgeschick!
Lensky erbleicht, er ward getroffen. . . .

(Eugen Onégin von Alex. Puschkin, deutsch von Fr. Bodenstedt. V. Buch XXX.)

bewegung ſtand, wird es begreifen können, was es damals hieß, für den noch verkannten und viel geſchmähten Meiſter öffentlich einzutreten. Kam es doch in jeder Aufführung von einem ſeiner neueren Werke zu tumultuariſchen Scenen. Und ſo waren denn auch zur Première der „Meiſterſinger“ Freund und Feind nach Mannheim gepilgert. Ich gehörte mit einigen meiner Freunde zur erſten Kategorie. Daß es den Abend aber von gegneriſcher Seite „etwas geben werde“, wurde offen ausgeſprochen. Man wollte Wagner nicht aufkommen laſſen. Eines der genialſten Werke des Meiſters ſollte einen ſchmählichen Durchfall erleben. Das Theater war ausverkauft. Wir harrten mit fieberhafter Aufregung der Dinge, die da kommen ſollten. Der erſte Akt verlief glänzend in der Ausführung, ließ aber das Publikum im allgemeinen kalt. Der ziemlich mäßige Beifall bot keine Gelegenheit zu einer Gegendemonſtration. — Anders wurde aber das Bild nach dem zweiten Aufzuge. Schon Beckmeſſers Ständchen erzeugte lebhafte Unruhe und faule Witze. Die Stimmung wurde von Minute zu Minute ſchwüler und kritiſcher. Die vielen poetiſchen Schönheiten, die wundervollen Scenen zwiſchen Evchen und Sachs u. ſ. w. fielen bei dieſer Meute auf unfruchtbaren Boden. Man klammerte ſich an all das, was man eben nicht verſtand, denn uns Deutſchen war im allgemeinen der Sinn für muſikaliſchen Humor noch nicht aufgegangen. Nach dem Aktſchluſſe erhob ſich gegen den Applaus denn auch ein Gejohle, Ziſchen und Pfeifen, daß man glaubte in ein Tollhaus geraten zu ſein. Da ſprang ganz in meiner Nähe, mitten in den Tumult, ein junger, blonder Mann von hünenhafter Geſtalt auf den Sitz; mit beiden Händen ſchwang er wütend eine Partitur und ſchrie mit Stentorſtimme: „Wo ſind die verfl..... H...., die ſolchen Skandal machen?!“ Und nun ſauſte das Buch herunter auf die Köpfe der zunächſtſtehenden Schreier, daß die Blätter in allen Windgegenden herumflogen. Die Wirkung dieſer That war geradezu verblüffend. Es trat plötzlich Totenſtille ein. Bittong, denn er war es, der die Gegner ſo ſchnell zur Ruhe gebracht hatte, ſtand nun ſelbſt ganz verdutzt wie aus Erz gegoſſen. Er erinnerte mich in dieſem Augenblicke an Luther: „Hier ſtehe ich, ich kann nicht anders. Gott helfe mir, Amen.“ — Sicher iſt, daß Bittongs kräftiges Eintreten viel zu dem Erfolge des Abends beitrug. Denn kein Menſch wagte mehr, ſich gegen den Beifall aufzulehnen. Im Zwiſchenakte kam der bekannte Wagnerverleger Schott, der die ganze Scene von ſeiner Loge aus angeſehen hatte, herunter und meinte: „Na, lieber Bittong (auf die zerfetzte Partitur zeigend), da muß ich Ihnen wohl eine neue Partitur ſchenken. Hier hörte ich zum erſten Male den Namen dieſes Jung-Siegfried, der ſo ſchnell den Drachen der Oppoſition bezwungen hatte. Damals gehörte Bittong noch nicht definitiv der Kunſt an; er ſaß vielmehr auf dem „Proppen“, das heißt, er war Korkfabrikant. Doch bald ſiegte ſeine Liebe zum Theater, denn ſchon nach kurzer Zeit ſpielte ich in Frankfurt a. M. ſein erſtes Werk, eine „Meiſterſingerparodie“ im Orcheſter mit. Bittong ſelbſt war von Mainz, ſeiner Vaterſtadt, herübergekommen, um die Satire einzuſtudieren. Das originelle Werk fand bei der erſten Aufführung vielen Beifall und wurde oft wiederholt. Bittong, der jetzt im beſten Mannesalter ſteht — er iſt 1842 geboren — widmet nun ſeine ganze Kraft der künſtleriſchen Leitung der vereinigten Theater. Was dieſes zu bedeuten hat, kann jeder empfinden, der einmal das Repertoire einer Woche durchſieht. Sechs bis ſieben Opern, Schauſpiel, Luſtſpiel in buntem Wechſel. Und kaum hat die Saiſon begonnen, kommt ſchon eine Opernnovität: „Der Prinz wider Willen“ von Lohſe, auf die ich in meinem nächſten Theaterbrief zurückkomme. Viele Neuigkeiten ſind uns in Ausſicht geſtellt, doch fehlen ſpeziell in der Oper Namen wie Richard Strauß, Hans Pfitzner, d'Albert, Wolf u. a. m. — Unſere jungen deutſchen Komponiſten haben doch auch ein Recht, gehört zu werden; denn ich halte die Entwickelung der deutſchen Oper nicht mit Kienzel, Bungert und Goldmark abgeſchloſſen. Vielleicht bedarf es nur dieſer Anregung, um die Direktion zu bewegen, ihr Augenmerk auch einmal auf die „Jüngſten“ zu richten.

Goby Eberhardt.

„Eugen Onégin“, Lyrische Oper von Peter Tschaikowski. Aufführung im Theater des Westens zu Berlin.

5. Bild (Eugen Onégin sieht Tatjana wieder).

Der Fürst stellt ihr Onégin vor als Freund und Vetter; sie verlor,
Trotz großer innerer Bewegung, im äußern ihre Fassung nicht;
So ruhig, kalt blieb ihr Gesicht, daß nichts ihr Staunen, ihre Rührung
Verriet, und sie begrüßt Eugen, als hätte sie ihn nie gesehn.

(Eugen Onégin von Alex. Puschkin, deutsch von Fr. Bodenstedt. VIII Buch XVIII.)

Für „Bühne und Welt“ aufgenommen von Franz Kullrich, Berlin.

Digitized by Google

„Ach, diese Autoren!"

Momentbilder von Benno Jacobson.

Ach, dieſe Autoren!" ſeufzen die Bühnenleiter häufig. Die Autoren aber ſeufzen mindeſtens ebenſo häufig:

„Ach, dieſe Direktoren!"

Der hochwohllöbliche Lenker eines inzwiſchen längſt von der Bildfläche verſchwundenen Berliner Vorſtadt-Theaters, der gleichzeitig Reſtaurateur war, erklärte einmal:

„Jehn Se mir doch nur mit die modernen Dichters! Kommt da vor'chtes Jahr 'n Kerl zu mir, dinne wie'n Zahnſtocher, mit ſonne Limonadenleffel-Beene, un bietet mir een Stick an — es war 'n janz ſcheenes Stick. Meine Schwiegermutter hat et jeleſen un war janz weg davon! Schon darum hätte ick et jerne jenommen, aber wiſſen Se, wat die verhungerte Harke davor verlangt hat?! Finf Dhaler Anzahlung, zwee abjelejte Anzüje von mir und zwee Monate Freitiſch!! Seh'n Se, ſeit die Zeit jebe ick nur noch Schillern, Jeethen, Kleiſten, Kotzebue'n un die andern Klaſſiker . . .!"

Da weder Schiller, noch Goethe oder Kleiſt, ja nicht einmal Kotzebue abgelegte Anzüge oder einen zweimonatlichen Mittagstiſch verlangen, hatte dieſer Kunſtbudiker von ſeinem Standpunkt aus vielleicht nicht einmal ſo ganz unrecht.

Mit den Anſprüchen einer raffinierten Kulturwelt ſind auch die Forderungen der Autoren gewachſen. Dieſe Leute ſind in dem eigentümlichen Wahn befangen, daß ſelbſt die geriebenſten Direktoren und die glänzendſten Darſteller ohne wirkſame Stücke nichts ausrichten können. Deshalb verlangen ſie einen Platz in der Sonne, ihren klingenden Anteil an einem Erfolge, und durch das Weltall tönt das furchtbare Wort:

„Tantième!"

Ach, wenn das der Kunſt-Budiker aus der Berliner Vorſtadt noch erlebt hätte . . .!

In Frankreich läßt es ſich kein Autor von Ruf nehmen, den Proben ſeines Stückes beizuwohnen. Victorien Sardou, der ein geradezu genialer Regiſſeur iſt, leitet die „répétitions" ſelbſt. Der jüngere Dumas pflegte ſich dabei mehr paſſiv zu verhalten. Nur zuweilen ſchnellte er von ſeinem Sitz empor, oder irgend ein ironiſch angehauchtes Wort, eine ſcharfe Bemerkung ziſchte wie eine Rakete von ſeinen wulſtigen Lippen.

Auch in Deutſchland iſt es nach und nach Mode geworden, daß die Autoren bei den Proben ihres Stückes erſcheinen, zur innigen Herzensfreude des Direktors, der Regiſſeure und ſämtlicher Bühnenmitglieder bis hinab zur Souffleuſe, für die ich — es muß noch viel mehr ſprachgereinigt werden! — das ſchöne Wort „Säuſelkünſtlerin" vorſchlagen möchte.

Mir hat einmal ein Berliner Bühnenleiter gesagt, als ich ihm den Wunsch ausdrückte, bereits der Leseprobe eines Stückes von mir beizuwohnen:

„Lieber Freund, kommen Sie lieber nicht! Bei einer Leseprobe, wo die Künstler ganz unter sich sind, haben sie die schönste Gelegenheit, tüchtig über die miserabeln Rollen zu schimpfen! Weshalb wollen Sie den Herrschaften diese Freude verderben?"

Der tiefe Sinn dieser Worte leuchtete mir ein, und ich — blieb fort.

Nicht selten kommt es bei diesen Proben zu kleinen Ringkämpfen zwischen dem Direktor und dem Autor, was für die Darsteller immer eine kleine Erquickung, eine anmutige Abwechslung ist. Wie sehr dabei die Geister aufeinander prallen, zeigt ein geradezu burlesker Vorfall, der sich vor Jahren im Ostend-Theater ereignet hat. Zwischen dem Direktor und dem Verfasser hatte es sehr heftige Auseinandersetzungen gegeben, und unter den fürchterlichsten Drohungen stürzte schließlich der Autor davon. Er erschien nicht mehr auf den Proben. Er verbot in eingeschriebenen Briefen von pyramidaler Deutlichkeit dem Direktor, das Stück aufzuführen, woran sich der Adressat, wie die Bühnenleiter nun einmal sind, nicht im mindesten kehrte. Der Abend der Première nahte, und das Werk, in welchem das gastierende Fräulein Barkany die Hauptrolle spielte, fand eine sehr beifällige Aufnahme. Von dem Verfasser keine Spur! Als nach dem dritten Akt mit der Künstlerin der Herr Direktor sich zeigte, fing ein Mann, der oben auf der Galerie saß und schon wiederholt sehr energisch gezischt hatte, wütend zu trampeln an und machte einen solchen Skandal, daß man ihn schließlich an die Luft setzen mußte.

Es war — der Autor! Der etwas excentrisch veranlagte Herr hatte sich einen Vollbart geklebt, eine blaue Brille aufgesetzt, so unkenntlich gemacht, einen Galerieplatz gekauft und sein eigenes Stück ausgezischt . . .!

Zu einer sehr niedlichen Scene führte einmal ein Zusammenstoß zwischen einem Direktor und einem Autor in einem sehr pikanten Theaterchen Berlins. Der Verfasser — es handelte sich um ein sehr ernstes Schauspiel — ist im Leben von einer geradezu idealen Liebenswürdigkeit, harmlos und gutmütig wie ein Kind — wie ein artiges natürlich! Aber so eine Probe macht nervös, verwandelt schließlich selbst ein dramatisches Lämmchen in einen blutdürstigen Tiger. Kurzum, der betreffende Verfasser wurde im höchsten Grade unangenehm und geberdete sich schließlich so widerspenstig, daß der erboste Direktor seinem Regisseur zurief:

„Führen Sie den Dichter hinaus! Ich dulde diesen Menschen keinen Augenblick länger in meinem Theater!!"

Der aus dem Paradies vertriebene Dichter klammerte sich aber mit verzweifelnden Anstrengungen an eine Parkettbank fest und jammerte wörtlich:

„Was? Man will mich von meinem Kinde trennen? Ich habe es unter meinem Herzen getragen; es ist Fleisch von meinem Fleisch, Blut von meinem Blut und nun" — weiter kam er leider nicht! Er mußte „raus" — die dramatische Mutter atmete gleich darauf die so erquickende Berliner Straßenluft, während drinnen sein „Kind" weitergeprobt wurde. . . .

Jeder Fachmann weiß, wie schwer unter Umständen einem Bühnenschriftsteller „ein tüchtiger Strich" abzuringen ist. Einem Direktor, der einmal eine große Scene auf ein Minimum zusammengestrichen hatte, rief der anwesende, darüber nicht wenig ergrimmte Verfasser zu:

„Nun können Sie auch gleich — den Fußboden streichen!" . . .

Mit diesen Worten ergriff er Stock und Cylinderhut und schritt, sehr vergnügt über diesen effektvollen „Abgang", davon, während der Regisseur und die Künstler krampfhafte Versuche machten, sich das Lachen zu verbeißen. Ein anderes Mal äußerte sich derselbe Dichter über denselben Direktor im Freundeskreise:

„Der Kerl stirbt noch mal — an Strichnyn!" . . .

Oskar Blumenthal, der verflossene Leiter und Begründer des „Lessing-Theaters", ist seinen Autoren häufig ein kluger Mitarbeiter, ein fördernder Berater gewesen. In seinem Verkehr mit den Verfassern bei den Proben zeichnete er sich stets durch eine vollendete Höflichkeit aus, wenn er auch mitunter kleine, recht sarkastische Bemerkungen einstreute. In schroffen Gegensatz zu dem Autor aber hat er sich einmal bei einer Probe zu einem Erstlingswerke gestellt, dessen Urheber Hans L'Arronge, der Sohn des bekannten Bühnenschriftstellers, war.

Blumenthal saß oben, dicht an der Bühnen-Rampe, in dem Regie-Stuhl, der so oft ein Sorgenstuhl ist; Herr Hans L'Arronge befand sich unten im Parkett. Es hatte schon verschiedene kleine Karambolagen gegeben und Blumenthal war in einer stark gereizten Stimmung. Da sprach einer der Darsteller einen Satz, der dem Direktor im höchsten Grade überflüssig erschien. Er wandte sich nach dem Parkett um und sagte:

„Gestattet der Autor, daß dieser Satz gestrichen wird!?"

„Nein!" — ertönte es sehr scharf als Antwort aus den dunkeln Gründen des Parketts.

„Schön" — wandte sich Blumenthal wieder zu dem Darsteller auf der Bühne zurück — „dann wird dieser Satz gestrichen, ohne daß es der Autor gestattet!" ...

Daß Blumenthal selbst nach einem starken Mißerfolg seinen Humor nicht einbüßte, beweist der folgende Vorfall:

Das Werk eines dramatischen Dichters von großem Ruf war bei der Erstaufführung im „Lessing-Theater" völlig in den Sumpf gerathen. Der Verfasser hatte für die dritte Aufführung seinen Besuch angesagt. Kurz vor Beginn der Vorstellung betrat Blumenthal die Bühne, blickte durch das Loch im Vorhang in das gähnend leere Haus und sagte zu dem Regisseur:

„Nun, ist der Dichter gekommen?"

„Nein, Herr Direktor!"

„Also hat er sich doch — der Majorität angeschlossen!!"

Unter den Autoren giebt es natürlich die mannigfachsten Temperamente, und es wird sich vielleicht Gelegenheit finden, einmal in diesen Blättern die verschiedenen Typen zu zeichnen. Für heute sei hier nur der „furchtbar aufgeregte" Autor, getreu nach dem Leben, vorgeführt.

Von einem sehr beliebten Schwank- und Possen-Autor, der zahllose Werke für die Bühne geliefert hat, wurde ein Ausstattungsstück gegeben. Im ersten Akt war die Stimmung flau; im zweiten hob sie sich und während des dritten wurde das Publikum so animiert, daß der Direktor hinter den Coulissen rief:

„Wo ist denn der X? Schnell, holen Sie ihn — er muß nach diesem Akt auf alle Fälle vorkommen!"

Mehrere Personen stürzten von der Bühne in den Zuschauerraum, um den Autor zu suchen. Endlich, im letzten Augenblick schleppten sie ihn herbei, und er konnte sich nach dem Fallen des Vorhanges vier, fünf Mal vor dem Publikum verneigen.

„Wo haben Sie denn bis jetzt gesteckt, mein lieber X?" sagte der Direktor.

„Ich war so furchtbar aufgeregt" — antwortete der Gefragte mit einem kindlichen Lächeln — „daß ich mich ganz hinten auf die letzte Parkettbank gesetzt und wie toll applaudiert habe!!" ...

Ach, diese Autoren!

Münchener Brief.

Nirgends wohl gelangt der Gegenſatz zwiſchen norddeutſcher und ſüddeutſcher Gemütsart ſchärfer und charakteriſtiſcher zum Ausdruck, als in dem Premièrenpublikum, dieſer sélection d'intelligence, von Berlin und München. Das an und für ſich kritiſch veranlagte Premièrenpublikum der Reichshauptſtadt iſt ſtark nervös und bewegt ſich gerne in Extremen; maßlos in den Aeußerungen ſeines Beifalls wie ſeines Mißfallens, zieht es die Götter oder auch die Götzen, die es heute auf den Altar hob, morgen ſchon in den Staub. Das Münchener Publikum dagegen bewahrt bei allen Ereigniſſen ſeine gute Laune, es bringt jedem neuen Stücke a priori ein gewiſſes Wohlwollen entgegen, es beteiligt ſich mehr mit dem Herzen als mit dem Verſtande bei der Sache, ſein Beifall iſt nicht laut aber herzlich, und es hat Mitleid mit unglücklichen Autoren, deren durchgefallenen Stücken es ſtets ein Begräbnis erſter Klaſſe bereitet — es iſt ein guter Reſonanzboden für den Autor wie für den Darſteller. Mit welch hochgeſpanntem Intereſſe ſieht das Berliner Premièrenpublikum jeder neuen Spielzeit entgegen; wie werden die Chancen eines neuen Autors, eines neuen Stückes erwogen und bewertet; es herrſcht eine fieberhafte Aufregung, wie auf dem Rennplatz oder auf der Börſe. — Im Grunde genommen iſt ja auch Berlin, leider, zur Reichstheaterbörſe geworden, an der die dramatiſchen Werte gehandelt werden. — Das Münchener Premièrenpublikum blickt der neuen Theaterſaiſon mit Gleichmut entgegen; es weiß, daß es keine Emotionen zu erwarten hat; die Novitäten werden aus zweiter Hand bezogen, ihr Erfolg iſt durch die Berliner Aufführung bereits beſtimmt. Die eben begonnene Saiſon wird vielleicht eine Wendung bringen; zwei Theater, das Gärtnerplatztheater und das Münchener Schauſpielhaus, traten in verjüngter Geſtalt mit neuen Kräften auf den Plan, die „Litterariſche Geſellſchaft" rüſtet ſich zu einer intereſſanten theatraliſchen Winter-Campagne, eine „Freie Bühne" iſt im Entſtehen begriffen, kurz München beginnt, „Theaterſtadt" zu werden.

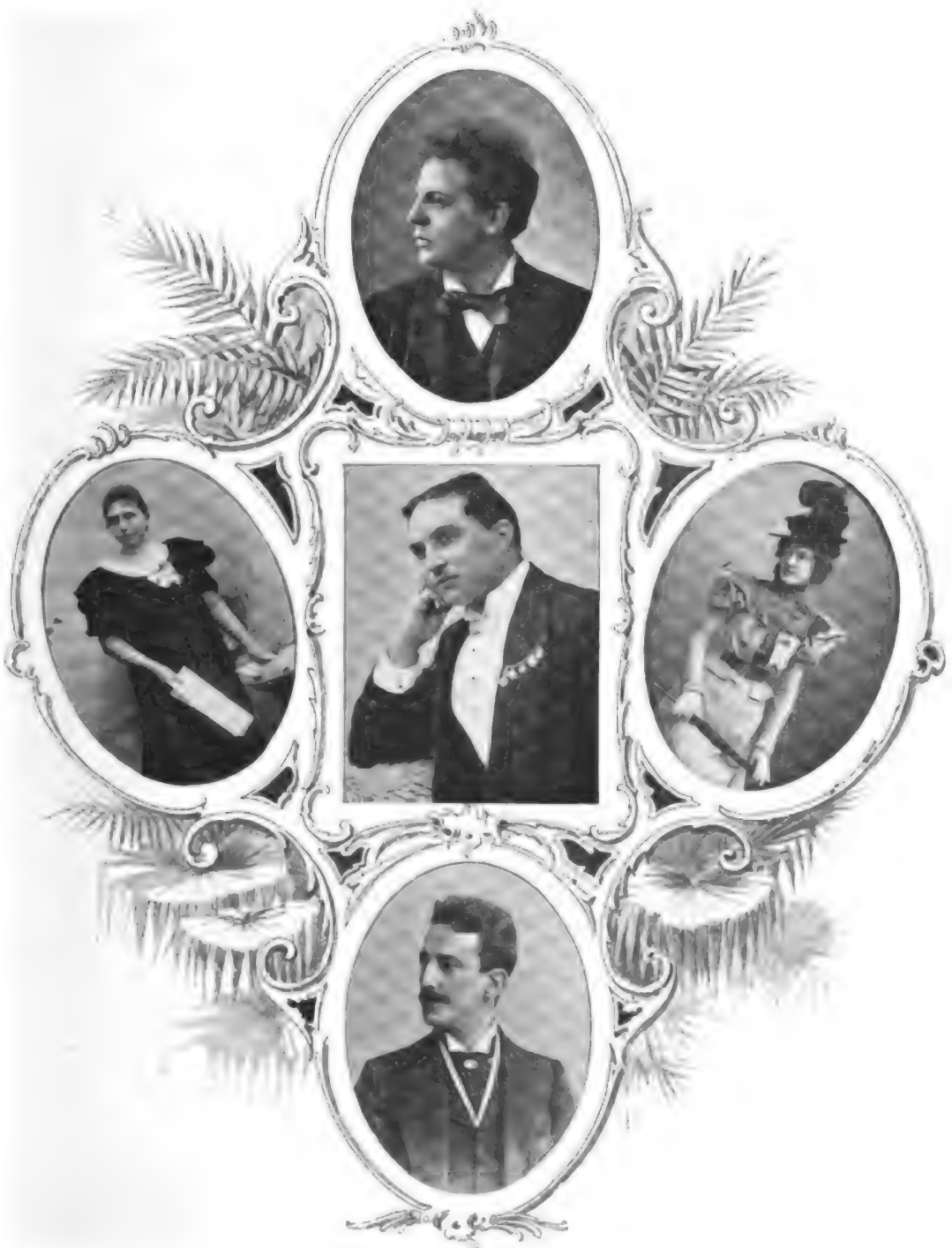
Das Hoftheater hat ſeine Pforten bereits am 1. Auguſt geöffnet. Die Oper abſolvierte während der Fremdenſaiſon die bereits früher beſprochenen, glanzvoll ausgeſtatteten Wagner- und Mozart-Aufführungen unter der Leitung ihres Schöpfers, des Intendanten E. v. Poſſart. Das Schauſpiel ſetzte mit einer vielverſprechenden That ein, es brachte Björn Björnſons „Johanna" zur erſten Aufführung in Deutſchland und erzielte mit der fein abgetönten Darſtellung dieſer dialogiſierten Novelle einen ſtarken Erfolg. — Die zweite Novität, der dreiaktige Schwank „Das Haus des Majors", eine Kompagniearbeit der Firma Walther und Stein, gelangte wohl nur durch ein Verſehen auf die Bühne des Königlichen Theaters, denn anders läßt ſich die Annahme dieſes geiſt- und humorverlaſſenen Schablonenſtückes nicht erklären. — Sehr intereſſant geſtaltete ſich die Aufführung des Philippiſchen Schauſpiels „Das Erbe". Der fingerfertige Dramatiker, der zuletzt den Fall Kotze ausbeutete, hat ſich in ſeinem neuen Opus ein hohes Ziel geſteckt: ein gewaltiges Kapitel aus der Zeitgeſchichte der letzten Jahre wollte er in den engen Rahmen eines Bühnenſtückes zwängen, das Schickſal eines Helden wollte er dramatiſch geſtalten, eines Helden, deſſen kluge und kühne Politik ganz Europa in Athem hielt: ein Vorwurf, der eines Shakeſpeares harrt. Aber Philippi iſt kein Shakeſpeare, und da er die Helden des gewaltigen Dramas nicht auf die Bühne bringen konnte, wählte er Symbole und rückte den Konflikt in eine andere Sphäre. Ob das geſchmackvoll war, darüber läßt ſich ſtreiten; konſtatiert muß werden, daß es mit unleugbarem Geſchick geſchah und daß Philippi hierbei ſeinen eminent ſicheren Blick für das Bühnenwirkſame bethätigte. Unſere jungen Autoren könnten von Philippi lernen; er iſt einer der wenigen Bühnenſchriftſteller, die den Franzoſen das Geheimnis der Technik abgelauſcht haben. Schade, daß ſein ganzes Können eben nur auf der Beherrſchung der Technik ruht; mit der Kunſt haben ſeine Stücke nichts gemein. „Das Erbe" errang einen ſtarken Erfolg, zu dem die von Oberregiſſeur Savits geleitete, vorzügliche Aufführung weſentlich mit beitrug. — Die Centenarfeier der erſten Wallenſtein-Aufführung beging die Hofbühne in würdigſter Weiſe durch eine Aufführung des „Lagers"

und der „Piccolomini". Beide Stücke erschienen neu einstudiert und neu insceniert, und Intendant von Possart feierte einen neuen Triumph als genialer Regisseur. Die Dekorationen vom Hoftheatermaler Frahm*), nach den an Ort und Stelle aufgenommenen Skizzen ausgeführt, sind von großer künstlerischer Wirkung und bilden einen prunkvollen Rahmen zu der glänzenden Rhetorik der Schillerschen Jamben. Die Vorstellung der „Piccolomini" hatte bedeutende Momente, zu denen ich in erster Linie die lebenerfüllte Bankettscene zählen möchte. Dagegen war das „Lager" zu sehr im Stil der großen Oper gehalten; es war mehr schön als charakteristisch. Immerhin dürften die Münchener Wallenstein-Aufführungen einen Höhepunkt der mise en scène-Kunst der Gegenwart bedeuten. — Die dreiaktige Anekdotensammlung „Anno dazumal" von Neuling, die unter der Etikette „Lustspiel" als Novität in Scene ging, fand nur mäßigen Beifall. Der negative Erfolg war vorauszusehen; warum denn aber Zeit und Kräfte mit der Einstudierung solcher Nichtigkeiten nutzlos verschwenden? — An Novitäten sollen während der Saison noch zur Aufführung gelangen „Cyrano de Bergerac"; „Die Krone", ein romantisches Schauspiel des Romanschriftstellers A. von Perfall; ein historisches Drama von Martin Greif; „Meerleuchten", Schauspiel von L. Ganghofer; ein Schauspiel des talentvollen Hanns von Gumppenberg „Der erste Hofnarr" und ein vaterländisches Drama von Dr. Klaſen „Heinrich Raspe" betitelt. Auf dem Gebiete der Oper steht eine interessante Novität in Aussicht, die komische Oper „Der Bärenhäuter" von Siegfried Wagner, die im Januar in Scene gehen wird. — An neuen Kräften hat Intendant von Possart gewonnen: für die Oper den trefflichen Baßbuffo Sieglitz von Prag, den Baritonisten Feinhals von Mainz, einen hervorragenden Künstler, der über glänzende Mittel verfügt, und einen neuen Tenor in dem zur Oper übergetretenen bisherigen jugendlichen Liebhaber Rémond; für das Schauspiel eine verwendbare erste Liebhaberin, Fräulein Richter von Nürnberg und in Fräulein Berndt von Karlsruhe ein beachtenswertes Talent für Rollen, die Natürlichkeit und Innerlichkeit des Tones verlangen. Fräulein Ternina in der Oper und Herr Lützenkirchen im Schauspiel sind nach wie vor erklärte Lieblinge des Münchener Publikums. Es mag auf den deutschen Opernbühnen umfangreichere und sinnlich reizvollere Stimmen geben, wie die der Münchener Diva: in der Verkörperung edler, seelenvoller Frauengestalten, die Hoheit des Tones und der Geste erfordern, steht Fräulein Ternina unerreicht. Herr Lützenkirchen ist ein Künstler von bestechenden Mitteln; er spielt vorerst noch Romeos und Mortimers, seine Begabung weist ihn aber auf das Fach, das Mitterwurzer beherrschte. — Kurz erwähnen möchte ich noch die Eröffnung der sogenannten Ahnengalerie, die die Porträts von 63 ehemaligen Angehörigen der Königlichen Hofbühne umfaßt und in den Wandelgängen des Theaters untergebracht ist. Die Galerie wurde von ersten Münchener Künstlern, wie Lenbach, Kaulbach, Loefftz, Stuck, Uhde, Grützner, Defregger, Keller, Max ꝛc. gestiftet. Ich werde mich in einer der nächsten Nummern eingehender mit diesem interessanten Illustrationswerk zur Geschichte der deutschen Schauspielkunst beschäftigen.

Das Theater am Gärtnerplatz, aus dem König Ludwig II. eine Volksbühne schaffen wollte und das Ende der siebziger Jahre durch die Pflege des sogen. „Bauernstückes" eine schöne Blütezeit erlebte, war in den letzten Jahren so im Niedergang begriffen, daß sich die Verwaltung des Vermögens König Ludwigs II. entschloß, das Theater zu verpachten. Der frühere primo uomo dieser Bühne, Kammersänger F. J. Brakl, war der Glückliche, dem das Direktionsscepter zufiel. Das vollständig umgebaute Haus wurde am 10. September mit „Orpheus in der Unterwelt" eröffnet. Die Eröffnung brachte Enttäuschung nach zwei Richtungen: Der Zuschauerraum hat durch den Umbau keineswegs gewonnen, er ist zwar prunkvoll, aber ohne jede Stimmung, und die Aufführung blieb unter der Erwartung. Es hat sich seitdem manches gebessert; ungenügende Kräfte wurden durch bessere ersetzt und auch das Zusammenspiel hat an Rundung gewonnen. An Novitäten wurden bisher aufgeführt: „Das Friedensdenkmal" von L. Adler, ein uninteressantes hohles Theaterstück, die tragischen Konsequenzen eines Plagiates behandelnd, die französische Cochonnerie „Sein Trick" und das leider zu sehr an die Posse streifende Volksstück „Goldene Herzen" von dem hochbegabten Karlweis. Als Gäste wurden gewonnen: Helene Odilon, Hansi Niese und Yvette Guilbert. Die rührige Thätigkeit des neuen Direktors ist zu loben; möge er sich in Zukunft mehr von künstlerischen wie von geschäftlichen Rücksichten leiten lassen!

*) Wir werden zwei derselben in einem der nächsten Hefte unsern Lesern vorführen.

Die Redaktion.



Von den Münchener Theatern.

Mathieu Lützenkirchen

Milka Ternina — Franz Joseph Brakl — Cenia Bré

J. Georg Stollberg

Digitized by Google

Das Münchener Schauspielhaus, die Heimstätte der „Modernen", ist unter Direktor G. Stollberg in eine neue Phase seines wechselreichen Schicksals getreten. Direktor Stollberg hat während seiner bisherigen Thätigkeit als Oberregisseur bewiesen, daß er von ernstem, künstlerischem Streben beseelt, und ein Mann von Pflichtgefühl ist. Eröffnet wurde das Theater am 7. September mit Hirschfelds Schauspiel „Die Mütter", denen Hauptmanns „Biberpelz", Halbes „Jugend", Ibsens „Gespenster" und Strindbergs „Gläubiger" folgten. Die thränenreiche „Mutter Thiele" von L'Arronge wäre besser weggeblieben. Direktor Stollberg gedenkt das Theater auch fernerhin in den Dienst der dramatischen Produktion der Gegenwart zu stellen, ein Unternehmen, dem der Erfolg nicht fehlen wird. Das Ensemble des Münchener Schauspielhauses zählt einige tüchtige Kräfte, wie Fräulein C. Bré, ein vielversprechendes Talent, dem zur Entfaltung bis jetzt nur der richtige Nährboden fehlte, und Frau B. L'Arronge. Neu engagiert wurden Fräulein Müller vom Goethetheater in Berlin, eine hervorragende „moderne" Schauspielerin, und als Dramaturg der Schriftsteller Frank Wedekind.

Das prachtvolle Deutsche Theater gehört nicht in den Rahmen dieses Berichtes. Es ist der leichtgeschürzten Ballettmuse gewidmet; seine Erfolge werden vom Dekorationsmaler und von den Wattonfabrikanten bestritten.

Nicht vergessen möchte ich dagegen das Volkstheater, das Theater der kleinen Leute. Direktor Hilpert ist ein Praktiker aus der alten Schule, der weiß, was seinem Publikum gefällt. Birch-Pfeiffer und Raupach sind noch heimisch auf der Bühne dieses Theaters, auf der die Leidenschaften und zuweilen auch die Coulissen in Fetzen gerissen werden. Daß Direktor Hilpert auch künstlerischen Ehrgeiz besitzt, hat er durch eine gelungene Aufführung der „Weber" und durch die Gründung einer Volksoper, die schwere finanzielle Opfer erforderte, erwiesen.

Die „Litterarische Gesellschaft", die im verflossenen Winter die zwar „vorbeigelungene", aber doch interessante Aufführung von „Troilus und Cressida" inscenierte, will den „Kronprätendenten" von Ibsen, „Gertrud" von Schlaf, das japanische Schauspiel „Niemand weiß es" von Th. Wolff, Einakter von Loris d'Annunzio und W. von Scholz bringen und einen Versuch mit der ungestrichenen Aufführung der „Kindesmörderin" von H. L. Wagner unternehmen. — Auf Anregung des Schriftstellers Victor Naumann hat sich eine „Freie Bühne" gegründet, die in einem Cyklus von Vorstellungen die Entwickelung des realistischen Dramas veranschaulichen will. Dem Comité gehören u. a. Max Halbe und E. v. Wolzogen an. Was der Akademisch-dramatische Verein an Vorführungen plant, darüber verlautet noch nichts.

Die begonnene Saison verspricht eine Saison der Ueberraschungen zu werden. Auf alle Fälle wird sie frisches, befruchtendes Leben bringen. Die neu geschaffene Konkurrenz bedingt den Kampf. Und was für den Kampf im allgemeinen gilt, daß er nämlich der Vater aller Dinge sei, das gilt von ihm auf dem Gebiete der Kunst in erhöhtem Maße.

Gg. Schaumberg.

Von den Berliner Theatern.

III.

Gnädige Frau!

Seitdem Sie, durch die Versetzung Ihres Gemahls gezwungen, die Reichshauptstadt mit einem Provinzialstädtchen vertauschten, haben Sie — wie Sie mir in Ihrem letzten Briefe schrieben — „begreiflicher Weise den lebhaften Wunsch, mit den Ereignissen in Kunst und Theater in geistigem Konnex zu bleiben". Und Sie baten mich, verehrte Freundin, Ihnen ab und zu in kurzen, aber bezeichnenden Darstellungen ein Echo, einen Reflex zukommen zu lassen von all dem, was sich, namentlich auf unsern Bühnen, an Ereignisreichem oder Wissenswertem zuträgt.

Sie wissen, daß mir nichts angenehmer ist, als einen Wunsch aus Ihrem reizenden Munde zu einem Befehle für mich zu machen; Sie wissen aber desgleichen, daß nichts schwieriger oder undankbarer zu sein pflegt, als im Plauderton — zumal einer kunstsinnigen und kunstverständigen Dame gegenüber — derlei Themata abzuhandeln. Mögen Sie aus meiner Bereitwilligkeit, dies

dennoch zu verſuchen, meinen Wunſch erkennen, mich Ihnen gefällig zu erzeigen; und geſtatten Sie mir, gleichzeitig den Ausdruck der Hoffnung daran zu knüpfen, daß Sie in meinen beſcheidenen Auseinanderſetzungen einen Teil deſſen finden mögen, was Sie zu finden erwarten.

Aber wie der größte Dichter der iſt, der jedem ohne Kommentar verſtändlich iſt, ſo iſt der beſte Kritiker der, der ohne Entſchuldigung auf ſein Objekt losmarſchiert und ſein Ziel nicht aus dem Auge verliert. Aus dem Umſtande nun, daß ich letzteres nicht that, entnehmen Sie, bitte, daß ich mich nicht unter die Kritiker vom Fach eingereiht wiſſen will, dafür aber nun die tröſtliche Gewißheit habe, von Ihnen recht verſtanden zu ſein und überall da, wo dies nicht der Fall iſt, Ihrer Verzeihung mich im voraus verſichert zu haben. Laſſen Sie mich aber, Verehrteſte, mit einem minder erfreulichen Berichte den Anfang machen: eine bittere Pille nimmt ſich leichter bei dem Verſprechen, daß darauf etwas Angenehmes folgt. Dieſe bittere Pille iſt eine erhebende Dichtung aus der unſterblichen Feder des be—rühmten Victorien Sardou, die das Leſſing-Theater ans Licht gebracht hat. Der junge Bühnenleiter erſchien wie aufs Stichwort nach dem dritten Akte, als ſich etwas hören ließ, das man mit dem üblichen Beifallsgeräuſch verwechſeln konnte. Sie, verehrte Freundin, hätten nicht einmal die Genugthuung gehabt, einen Toiletten-Erfolg zu konſtatieren. Es war ein ſanfter Abfall, ein ſchmunzelndes Ablehnen dieſer hohlſten aller Franzoſen-Komödien: man gab ſich nicht einmal ernſtlich die Mühe, zu ziſchen oder laut zu proteſtieren, um den Toten gar nicht etwa zu erwecken. Die glücklichen Anteil-Inhaber dieſes neueſten Aktien-Theaterſtückes werden kaum zwei Prozent Gewinn zu verzeichnen haben; auch die Zuhörer hatten recht, über ihren Dividendenanteil zu murren — das hohle Phraſengedreſche amüſierte nicht einmal, und als zum Schluß der Boviſt zerplatzte, atmete jedermann erleichtert auf.

Soll ich Ihnen noch eine kurze Inhaltsangabe liefern, meine Gnädige? Wohlan, es ſei; denn ich ſehe, wie Sie Ihr ambroſiſches Haupt bejahend neigen, daß Ihnen die reizenden Ringellöckchen kokett auf die weiße Stirn fallen .... Hören Sie denn, wie die Sardouſche Dramenfabrik Geſchichte ſchreibt! Der unglückſelige Dauphin Ludwig iſt eingekerkert worden — warum? um der reſoluten Putzmacherin Pamela — Frivolitätenhändlerin nennt ſie ſich — Gelegenheit zu ſeiner Befreiung zu geben. Auch Barras, den Sardou zu einem Gecken und Schürzenhelden macht, hat die Befreiung des Dauphin im Auge; aber er nährt beſondere Pläne mit ihm und ſieht daher ruhig dem Verſchwörertreiben zu. In dieſem Kreiſe von Oberflächlichkeit, Genußſucht und Wohlleben, in den der „Dichter" den Barras und die Pamela geſtellt hat, bewegt ſich auch Joſephine Beauharnais, noch ohne Ahnung ihres künftigen Glanzes an Napoleons Seite, der ſelbſt nicht die Scene betritt, über deſſen Schwächen und Eigenheiten aber der witzige Autor ſeine Puppen ab und zu ſpotten läßt, zum Vergnügen der Gründlinge im Parterre, die ſich erinnern, daß der kleine Korporal ſpäterhin der große General wurde. Barras nun, der kein fühlendes Herz in ſeiner Bruſt ſchlagen fühlt, nimmt Pamela mit ins Gefängnis, um ſie dort den kränkelnden Dauphin wie eine Jahrmarkts-Sehenswürdigkeit betrachten und bemitleiden zu laſſen. Pamela iſt gerührt, aber ebenſo überzeugt, daß der Gefangene gerettet werden muß, — ſie ſtellt ſich an die Spitze der Verſchwörung und bewährt ſich wie ein kleiner Korporal, als glänzende Strategin. Barras ſteht zum Schluſſe als unglaublicher Tölpel und Pamela im bengaliſchen Rotfeuer ihrer Unüberwindlichkeit da. Mit allerhand Anekdotenkram umkleidet, wird dieſer ſalzloſe Teig fünf Akte hindurch gedreht und geknetet, — aber es wird kein genießbares Gebäck daraus. — Die Darſtellung war in jeder Hinſicht nur lobenswert. Adolf Klein gab den Barras ſo vorzüglich, daß man oft über die Hohlheit der Sardouſchen Geſtalt hinweggetäuſcht wurde. Auch Jenny Groß — Sie erinnern ſich noch ihrer Madame Sans-Gêne? — war in der harlekinartig ſchillernden Titelrolle, die in Paris bekanntlich Madame Réjanes Paradeſtück iſt, reizend, oft ſogar von einer überzeugenden Verinnerlichung ihrer Rolle; aber trotzdem vermochte es ihre künſtleriſche Kraft nicht, das unglaublich tiefe Niveau der „Heldin" zu heben! Der Dauphin, dieſes Unglückshäufchen von Krankheit und Mißgeſchick, wurde von Fräulein Clemens recht rührend gegeben, rührend bis zum Weinen über all den Eifer und die Hingabe, mit der Regie und Darſtellung an ein ſo undankbares Opus herantraten. —

Nun zu etwas Erfreulicherem; was der Weſten nicht bieten konnte, bot mir der Oſten: einen ziemlich ungetrübten Genuß durch Anhören des Langmann'ſchen „Bartel Turaſer" im Schiller-Theater. Trotz der unleugbaren Längen, die beſonders im erſten Akt wieder auffielen, trotz der peinvoll von Scene zu Scene gehäuften Widerniſſe und trotz der beinahe qualvoll entwickelten Logik errang ſich das Stück des geſchickten Brünner Poeten einen warmen

Erfolg, wenn auch keinen so starken äußerlichen wie in der vorigen Saison, als ihm die Lessing-Theaterbesucher so einmütig zujubelten. Der Inhalt ist Ihnen, meine Gnädige, noch von der damaligen Aufführung bekannt; ich brauche also nicht daran zu erinnern, daß es sich um einen armen Schlucker von Fabrikarbeiter handelt, der aus Not und Vaterliebe, um seinem hungernden Weibe, seinen kranken Kindern zu helfen, durch einen Judaslohn bestochen, einen Meineid schwört. Klar und fesselnd wie der scenische Aufbau des Verfassers war die Darstellung. Max Pategg vor allem gab eine Leistung aus einem Wurf: durchdacht bis ins Kleinste, eine Musterleistung in Ton, Spiel und Maske. Die Herren Olmar als Meixner, vor allem Weigert als Naßwetter und Fräulein Rosner als Marie Zeller boten eine lückenlose Darstellung; wacker unterstützte auch Fräulein Therese Leithner Herrn Pategg als Frau und Mutter Turaser. Die Regie zeigte sich nur in der Versammlungsscene des zweiten Aktes von weniger glücklicher Hand: sie litt an zu viel Lärmen. Die Behandlung des Dialektes hätte ab und zu etwas korrekter sein können, manche der Sprecher blieben unverständlich. Die Aufnahme seitens des Publikums war beifallsfreudig; daß sie nicht ganz so warm und begeistert war, als es die Vorstellung verdient hätte, ist wohl auf Konto des für die Schiller-Theaterbesucher doch zu ungewöhnlichen Stoffes des „Bartel Turaser" zu setzen, womit gegen den Dichter kein Tadel ausgesprochen sein soll, der mit dieser ersten dramatischen Arbeit glücklich verstand, einen aktuellen Stoff, die Streikbewegung, zu einer beinahe dichterischen Verklärung zu erheben, — ein Unterfangen, an dem selbst größere Talente als er schon häufig scheiterten. Dasselbe Theater bereitete mit einer bis ins Kleinste wohlgelungenen Darstellung von „Hasemanns Töchtern" dem beifallsfreudigen Publikum einen genußreichen Abend. Dies Stück gehört nicht nur zu L'Arronges einwandsfreiesten, sondern zu den besseren dieses Genres überhaupt, trotzdem es mit einigen, etwas flüchtig gearbeiteten und psychologischer Wahrheit entbehrenden Scenen ab und zu etwas altmodisch anmutet.

Fragend sehe ich Ihren durchdringenden Blick auf mich gerichtet, verehrte Freundin, und ich höre Sie fragen: „Was melden Sie mir denn von unserm Königlichen Theater?" — Ach, hätten Sie nicht gefragt, Verehrteste; hätten Sie nicht gefragt, so hätte ich Ihnen die Antwort schuldig bleiben dürfen; aber nunmehr zwingen Sie mich zu dem traurigen Bekenntnis, daß es „wieder nichts war". Zwei Neuheiten, davon die eine nicht gut, die andere nicht neu war.

Unser verdienstlicher Rudolf Stratz, der in Roman und Novelle so Treffliches geleistet, hat sich von den lockenden Gestalten des Bauernkrieges gefangen nehmen lassen — gefangen, ohne mit Glanz sich von den Geistern zu befreien, die er rief. Sie erinnern sich, Gnädigste, des Romanes, den Sie vor einigen Jahren im „Daheim" — oder war es in einer andern Zeitschrift? — mit so großem Beifall lasen? Und da der Beifall nicht nur bei Ihnen groß war, sondern — und mit Recht — auch von vielen andern Seiten zu den Ohren des glücklichen Dichters drang, so erweckte dieser Sieg beim Lesepublikum in Herrn Stratz die Vorstellung: dramatisiere ihn und du findest auch den noch viel lohnenderen und viel köstlicheren Beifall des Theaterpublikums! Doch zur Sache! Jörg Trugenhoffen ist ein Renegat, ein Ritter, der sich auf die Seite der Bauern geschlagen hat. Als er sich in den Strauß begab, kündigte er dem Landschad von Gabern, dem Marschall des Pfalzgrafen bei Rhein, die Meldung an, daß er sich ihm im offenen Kampfe stellen wolle, ihn aber zugleich bitte, Jörgs Schloß und seine ihm eben angetraute Frau zu schonen. Der Landschad aber gab dieser Bitte des Ritters nicht statt; er verwüstete das Schloß und tötete die Herrin desselben. Jörg schwört ihm unauslöschliche Rache und vollzieht diese, indem er sich mit der schönen Engele vermählt, der Braut des Landschads, die dieser mit einer bei alternden Leuten nicht ungewöhnlichen Heftigkeit liebt. Daß Jörg mit der schönen Engele Western zusammentraf, verdankt er einem besondern Zufall: er befreite das Edelfräulein aus den Händen zweier Landstreicher, und sie — die dem alten Landschad nicht sonderlich zugethan war, verliebt sich spornstreichs in Trugenhoffen, der — trotzdem er in Acht und Bann steht, — so kühn ist, sie in Heidelberg zu treffen. Zu seinem Verderben: er wird erkannt, gefesselt und vom erzürnten Landschad zum Tode verurteilt. Er scheut den Tod nicht und bittet sich nur die Gnade aus: mit Engele noch einmal unter vier Augen sprechen zu dürfen. Es wird ihm gewährt, und die kurze Unterredung genügt, um die Jungfrau ihrem greisenden Bräutigam vollends abtrünnig und gleichzeitig geneigt zu machen, in die Vermählung mit Trugenhoffen freudig einzuwilligen.

Hier tritt der entſcheidende Wendepunkt ein: Engele wirkt vom Pfalzgrafen Jörgs Befreiung aus, und ihr Flehen und zärtliches Locken macht ihn ſeiner Sache untreu und ſogar ſoweit abſpenſtig, daß er, dem Pfalzgrafen dienend, eine Botſchaft an die Bauern übernimmt, die, während er den Auftrag ausrichtet, von dem hinterliſtigen Pfalzgrafen überfallen und zerſtreut werden. Von ſeinen Freunden als Verräter an der guten Sache der Bauern gebrandmarkt, ſucht Jörg, nach Tötung ſeines Feindes, die verſprengten Bauern auf, wo ihn, den Verräter, der geſuchte Tod trifft. — Dies, verehrte Freundin, iſt — ſo gut ich ſie wiederzugeben vermochte — die Handlung des „deutſchen Schauſpiels“. Und nun werden Sie vielleicht, noch ehe Sie nach der Darſtellung ſich erkundigen, die Frage an mich richten: was iſt denn ein „deutſches Schauſpiel“? Und Sie werden ſich dieſe Frage dahin beantworten, daß Sie ſagen: Jedes Schauſpiel, das „deutſch“ geſchrieben iſt! Ganz recht — aber der Trugenhoffen iſt eben nicht deutſch geſchrieben, ſondern mit einer an archaiſtiſchen Wendungen und Ausdrücken überreichen Sprache; ergo iſt die Bezeichnung „deutſches Schauſpiel“ ein ganz falſches Aushängeſchild und wäre vielleicht nur dann berechtigt, wenn dies Stück ein Kulturbild aus dem 16. Jahrhundert böte oder ſonſt irgendwie hiſtoriſch wäre. Jörg Trugenhoffen kann aber überall ſpielen und zu jeder Zeit, die einen kriegeriſchen Hintergrund bietet. Was die Handlung anbetrifft, ſo iſt ſie teilweis romantiſch, teilweis opernhaft — ja, ich behaupte geradezu, daß es ein Opernſtoff iſt, der hier eine zufällig dramatiſche Bearbeitung gefunden hat. — Trotz alledem oder gerade deswegen bekundet Stratz auch in dieſer Arbeit wieder einen feinen Sinn für das Poetiſche und Realiſtiſche — ſoweit letzteres Wahrheit und Natürlichkeit bedeutet — auch die Scenenführung zeigt meiſtens eine ſtraffe, geſchickte und ſichere Hand. Aber die Figuren ſind markloſ, ſchemenhaft, nur in verſchwimmenden Umriſſen gezeichnet: lange Zwiegeſpräche werden geführt, die um keinen Schritt die Handlung vorwärts bringen — ganz wie im Duett einer Oper. Die ſchön und ſicher inſcenierte Aufführung war in jedem Punkte lobenswert. Matkowsky, Pohl, Molenar, Krauſneck, Ludwig, Arndt und Vollmer ſowie Fräulein Lindner boten vorzügliche Leiſtungen. Wir hoffen Rudolf Stratz, den tüchtigen ſtrebſamen Poeten, an dieſer oder einer andern Stelle bald wieder begrüßen zu können, dann aber in einem Werke, das aus der lebendigen, warm pulſierenden Gegenwart ſchöpft, die auch ihm wie jedem andern echten Dichter allein die Kraft giebt, wahre, ſcharf umriſſene, treu beobachtete Geſtalten zu zeichnen, Geſtalten, die Blut und Herz haben, keine Figuren, ſondern Menſchen, wie wir ſie aus ſeinen andern Werken kennen und lieben gelernt haben! Und dann, verehrteſte Freundin, werde ich Ihnen von einem vollen Erfolg zu berichten haben. — Es kann eben ein Dichter auch ſchwache Stunden haben; aber auch in dieſen zeigt er, daß er wenigſtens ein Dichter iſt und trotz eines Fehlgriffes noch immer unſer Lob und unſere Bewunderung verdient. Soviel von der einen Neuheit des Schauſpielhauſes, von der einen, die nicht gut war; nun zu der andern, die nicht neu iſt und ſich „Auf der Sonnenſeite“ nennt, trotzdem ſie nichts von der Sonne derjenigen Poeſie zeigt, die doch ſelbſt die dürftigſten Scenen des eben beſprochenen Stückes durchleuchtete.

„Man hört bisweilen — in karger Zahl —
Geſcheidte Worte zum erſtenmal,
Doch nie ſind mir Dummheiten vorgekommen,
Die nicht ſchon ein andrer vorweggenommen.“

Ich wette, gnädige Frau, Sie wiſſen nicht, von wem dies mokante Epigrämmchen ſtammt? Es iſt eine rührende Aufrichtigkeit Oskar Blumenthals und ſteht in ſeinem ſoeben bei Max Simſon erſchienenen Bändchen Epigramme, das er unter dem Titel „Merkzettel“ ediert hat. Und wiſſen Sie, warum ich es Ihnen mitteile? — Ja, Sie haben es längſt erraten, es könnte gleichſam als Motto ſeines neuen Bühnenwerkes gelten, das eine teilweis ſehr luſtige, teilweis entſetzlich blöde Vorſtadtpoſſe iſt, die von dem unglaublich anſpruchs- und kritikloſen Hoftheaterpublikum weidlich beklatſcht und nur zum Schluſſe beziſcht wurde, vielleicht weil man von den Röſſel-„Dichtern“ denn doch ein wenig mehr Witz und Originalität erwartet hatte. Statt deſſen bog die im erſten Akt flott und vielverſprechend einſetzende Handlung, die im zweiten Akte ſchon bedeutend ſchaler und matter wurde, im dritten zu einer ganz trivialen, Kotzebue-artigen Löſung um. Zwei junge Ariſtokraten haben ihr Geld verjurt und verlieben ſich in eine reiche junge Erbin — in der Notlage bewährt ſich aber die Tüchtigkeit der beiden Barone, ſie erringen Geld und Weib; der eine die bürgerliche Töpfertochter, der andere die Komteſſe. Die Lücken werden durch Poſſenzuthaten und durch die billigen Gegenſätze von vornehm und gering ausgeſtopft; Sie ſehen, es ſind alles Puppen, wie ſie ſeit Kotzebue zu Tauſenden über die deutſchen Bühnen

gelaufen sind und von den Händen geschickter Theatermacher an geschmeidigen Drähten gelenkt werden — Puppen ohne selbständiges Wesen. Der erste Akt war der beste; die beiden andern sind überflüssig, denn sie dienen weder zur Entwickelung noch zur Ueberraschung, da der ganze Konflikt von der ersten Scene an so durchsichtig ist, daß der harmloseste Provinzial-Backfisch die Lösung ahnen muß. Zu bedauern waren die Schauspieler, die ihre schönen Kräfte an ein so läppisches abgestandenes Zeug vergeuden mußten. Vollmers angejahrter Baron war leidlich komisch, da er aus dem abgestandenen Schablonenhelden beim besten Willen nichts herausholen konnte. Ebenso erging es den Damen Poppe und Mayburg. Herr Thomas war in der Rolle des reich gewordenen Töpfermeisters noch am glücklichsten; ist doch diese Figur die einzige im Stück, die ein ahnungsvoller Dämmer von Lebenswahrheit umwebt. Nach allem verdient es also das Stück nicht, die zwanzig Aufführungen zu erleben, die (nach einer hiesigen Abendzeitung) von den Verfassern kontraktlich ausbedungen sein sollen.

Begeben wir uns nunmehr zu einer mehr erfreulichen Darbietung, meine Gnädige, und folgen Sie mir ins Deutsche Theater, das uns des talentvollen Arthur Schnitzler jüngste Bühnendichtung „Das Vermächtnis“ in wirklich vorzüglicher Darstellung bescherte. Ich sage Bühnen-Dichtung — und der erste Akt verdient unumstößlich diese Bezeichnung: er ist das Werk eines Dichters. Das Ganze bildet eine Art Fortsetzung von Maupassants „Musotte“, die wir beide im Vorjahr im Residenz-Theater sahen. Dort stirbt die Geliebte, hier der Liebhaber, der beim Rennen verunglückt und sterbend seinen Eltern das Vermächtnis hinterläßt, Weib und Kind in ihrem Hause aufzunehmen. In der Stunde des Todes, der seine beklemmenden, furchtbaren Schwingen düster über das Haus ausbreitet, nähern sich Menschen, die sonst ohne gegenseitiges Verstehen fremd und getrennt neben einander wandeln, Liebe und Versöhnlichkeit zieht in harte Herzen, alle Schranken scheint des Todes Hand umgestoßen, alle Mißverständnisse in einem liebevollen Verzeihen aufgelöst zu haben: leicht ist daher ein Versprechen gegeben, dessen Einlösung die später gewaltsam andrängenden Umstände und Verhältnisse des wirklichen, täglichen Lebens nicht halten können. So auch hier: das Vermächtnis des jungen Lofatti wird von den Eltern umgestoßen, Toni muß sich mit Achselzucken und Nasenrümpfen behandelt sehen — und schließlich wird sie brutal aus dem Hause gejagt. Hugo Lofattis Schwester allein hat den Mut gehabt, das Vermächtnis aufrecht zu erhalten — ja sie personifiziert sogar ein bischen die Vorsehung, indem sie einen der Schuldigen bestraft, die sich an dem „gefallenen Engel“ versündigten, nämlich ihren Bräutigam, dem sie kurzer Hand den Laufpaß giebt und damit dem Zuschauer das erlösende Gefühl verschafft, daß wenigstens ein Mitglied dieser Familie edel und korrekt zu handeln weiß.

Wie gesagt, ist der erste Akt der beste; aber in den folgenden verliert der sichere, wegeskundige Verfasser des „Anatol“ und der „Liebelei“ die rechte Straße ganz und gar; da ergreift ihn die Hand Ifflands, die ihn aus dem Irrsal auf das rettende Land der Sentimentalität glücklich zurückführt. Die Aufführung, ich wiederhole es, war in jedem Punkte vorzüglich, und ich müßte Ihnen, meine Gnädigste, den ganzen Zettel kopieren, um jedem der Darsteller gerecht zu werden. Den lächerlichen Vater gab Reicher, die platte, banale Mama Frau von Pöllnitz, die Toni Frau Else Lehmann; auch die Kunst Oskar Sauers zeigte sich im besten Lichte, der aus einem lehrhaften Doktor einen vollen Menschen zu machen verstand. Um keinen der trefflichen Mithelfer am Werke zu übergehen, nenne ich Ihnen noch Louise Dumont — die mir diesmal allerdings nicht recht einwandsfrei erscheinen wollte — Herrn Rittner (als Liebhaber) und Herrn Winterstein, den Sie gewiß noch als Pfarrer von Kirchfeld aus dem Schillertheater in bester Erinnerung haben werden. —

Aus der Schillerstadt Weimar will ich Ihnen in Kürze berichten, daß — wie mir ein Freund von dort mitteilt — Karl Weiser, der bekannte Meininger aus den achtziger Jahren, die glänzendste und stilvollste „Wallenstein“-Aufführung zur Hundertjahrfeier vom Stapel ließ. Es soll eine Meisteraufführung gewesen sein, und es interessiert Sie vielleicht, verehrte Freundin, den schönen Prolog zu lesen, den der bei solchen Anlässen schon oft erprobte Wildenbruch zu dieser Feier gedichtet hat; seine Verse hat Rosa Poppe auch im Berliner Schauspielhause gesprochen.

Am Himmel düster loderten die Sterne,
Heut, als der Tag vor hundert Jahren war.
Gewaltthat hob sich klirrend in der Ferne,
Um Häuser schlich und Höfe die Gefahr.
Dem Sklaven gleich, der vor der Geißel zittert,
Der Macht sich beugend, eigner Kraft entmannt,
Vermorscht, zerfetzt, vom Untergang umwittert,
In Ohnmacht kauerte das deutsche Land.

Der Totenſchlaf des Vaterlandvergeſſens
Lag auf den Seelen wie der Alp der Nacht;
Ein Thorenwahn des ſträflichen Vermeſſens,
Wer noch gedachte an vergangne Kraft.

Und plötzlich, in dem kläglichen Verzagen,
Mitten aus Deutſchland brach ein Ton hervor,
Ein Lied, ein Sang, ein brauſend Flügelſchlagen,
Ein Weckruf in der Zeit verſchlafnem Ohr.

So wie der Edelhirſch in ſeinem Grimme
Den Edelhirſch zum Kampfe ruft im Tann,
So forderte des Liedes mächt'ge Stimme
Das, was die Zeit verſagte, einen Mann.

Weil ihn die Welt zu ſätt'gen nicht vermochte,
Schuf aus ſich ſelbſt der Rieſe ſich die Welt —
Der große Sohn des großen Dichters pochte
An Deutſchlands Seelen, Wallenſtein, der Held.

Sie aber lauſchten, ſtaunend nur und fragend,
Dem neuen Klang; es ſtand des Dichters Geiſt
Gleich einem Berge, der in Lüfte ragend
Aufs Frührot künft'ger fremder Tage weiſt.

Denn ſeine Seele wählte zum Genoſſen
Der Zukunft ungeborenes Geſchlecht:
Die Weltgeſchichte hat den Mund erſchloſſen
Zum Gottesurteil, und ſie gab ihm Recht.

Drommete ſcholl; zu den vermorſchten Thoren
Brach ein die neue, junge, ſtarke Zeit.
Die Freiheit ward im heil'gen Kampf geboren
Und ein Geſchlecht der Heldenherrlichkeit.

Und weiter fraß das Feuer in den Tiefen,
Bis daß zum Himmel ſchlug der Völkerbrand;
Bis daß die Wünſche, die gefeſſelt ſchliefen,
Vom Nacken ſchüttelten den Widerſtand.

Nicht duldend länger ſchmähliches Vergeſſen
Des Vaterlands, nicht duldend fremden Hohn,
Wiederverlangend, was ſie einſt beſeſſen,
Den deutſchen Kaiſer auf den deutſchen Thron.

Und da geſchah es, daß zu Dichters Träumen
Sein „Ja und Amen" ſprach das Weltgeſchick,
Nachholend tauſendjähriges Verſäumen
In einem einz'gen großen Augenblick.

Und da erſtand der Held aus deutſcher Erde,
Den Schiller in der Ferne kommen ſah,
Und es erſcholl ſein Machtgebot „Es werde!"
Und Deutſchland war geſchaffen und war da.

An jenem Tag der großen Weltenwende,
Ein Name war's, der jedes Herz beſchlich;
Ganz Deutſchland hob nach einem Mann die Hände,
Sie Alle, Schiller, Alle riefen dich.

Sie riefen dich, und du warſt unter ihnen,
In deinem Volk lebendig war dein Wort;
So wie du groß in kleiner Zeit erſchienen,
So lebteſt du am großen Tage fort.

Und gegenwärtig wirſt du ſo uns bleiben,
In Licht und Nacht, in Freude und in Leid,
Die Zeiger, welche Deutſchlands Uhr umſchreiben,
Sie meſſen deines Namens Lebenszeit.

Das ſind volle, markig-dröhnende Strophen, nicht wahr? Leider iſt es nicht ganz hiſtoriſch, wenn Wildenbruch dem guten Schiller aus dem Jahre 1798 die Gefühle eines Deutſchen aus dem Jahre 1813 oder 1870 andichtet. Damals ſah man in Napoleon allerdings eine Gefahr, aber der gewaltige Glanz dieſes blutigen Geſtirns blendete die Zeitgenoſſen im philiſtröſen Deutſchland doch derart, daß in der Bewunderung für den großen Korſen das Gefühl der eigenen Schmach, das Bewußtſein, ohnmächtig und geknechtet zu ſein, in dieſer Verehrung beinahe unterging.

Aber ich merke, verehrte Freundin, daß auch dieſer Briefbogen zu Ende geht und mich dem Schluſſe zueilen heißt. Und da wir franzöſiſch begonnen, laſſen Sie mich franzöſiſch enden.

Im Reſidenz-Theater, in dem wir ſchon ſo manche frohe Stunde verlebten, geht es auch augenblicklich ſehr luſtig zu, — luſtig wie früher, wenn auch nicht mehr ganz ſo geiſtreich. Die franzöſiſchen Lieferanten der bekannten Unſittenkomödien, deren Sujet immer das gleiche iſt, und in deren Stücken die heitere Auflöſung des gordiſch-verknoteten luſtigen Blödſinns ſtets nach demſelben Rezepte erfolgt, die Biſſons und Hennequins vergröberten ſich in ihren Späßen, in ihren Erfindungen und in ihren Geſtalten. Der Herr Sekretär (Inviolable), der in ſeiner Unantaſtbarkeit von Alexander dem „Großen" in bekannter Virtuoſität gegeben wurde, gerät nach einem Champagner-Souper à deux in einen Streit mit einem Droſchkenkutſcher und giebt ſich, um den weiteren Unannehmlichkeiten zu entgehen, als Baron Doringny aus, der in ſeiner Eigenſchaft als Abgeordneter „unverletzlich, unantaſtbar" iſt. Auf dieſer Grundlage baut ſich eine Verwechslungskomödie nach älteſtem Rezept auf, ſo toll, wie man ſie kaum je erlebt hat, ſo widerſinnig und unglaublich, daß man in einem Irrenhauſe zu ſein glaubt. Auf die Dauer ermüdete dieſe Verexſpielerei, dieſe mißverſtändnisreiche Durcheinanderwürfelung von

Perſonen auch das beifallsfreudige Publikum, das nur noch ab und zu über einen fein pointierten Dialogwitz lächelte, zum Teil aber leiſes Unbehagen ſpüren ließ.

Voran ging ein nichtsſagender Schwank „Ein wilder Haſe“, in dem Herr Georg einen waſchlappigen Bräutigam ſpielte, der ſich auf ſeine Manneswürde noch im letzten Momente zu beſinnen anfing; als ihm nämlich ſeine Braut weggekapert werden ſollte. Die Herren Georg und Paul Müller, ſowie Fräulein Thaller ſpielten die leichtfüßige Haſengeſchichte flott herunter; aus der Zahl der im erſten Stück Mitwirkenden ſind neben Herrn Alexander noch die Herren Panſa, Brandt, Seldeneck, ſowie die Damen Becker und Schüle lobend zu nennen.

Und nun, meine Gnädige, laſſen Sie mich die etwas lang gewordene Epiſtel beſchließen; denn wenn ich auch noch mancherlei auf dem Herzen habe, ſo bin ich mir doch bewußt, daß es mit dem Schreiben, wenn anders es unterhaltend bleiben ſoll, genau ſo wie mit dem Eſſen iſt: an dem Punkte, wo es am beſten mundet, ſoll man aufhören. Alſo das nächſte Mal mehr, verehrte Frau!

Mit ergebenſten Grüßen für Sie und Ihren Herrn Gemahl

Ihr allzeit zu gleichen Dienſten bereiter

Berlin, gegeben am heutigen Tage. Richard Zoozmann.

Bühnenallerlei.

Tiere auf der Bühne werden mit ſehr gemiſchten Empfindungen betrachtet: vom Regiſſeur und dem Schauſpielperſonal mit geheimem Mißtrauen, vom Publikum mit erwartungsvoller Spannung, von der lieben Jugend, zumal in kleineren Städten, oft mit freudigem Halloh. Es fehlt nicht an gewichtigen Stimmen, die Vierfüßler jeder Raſſe überhaupt nicht auf den weltbedeutenden Brettern dulden wollen, nicht nur nicht als Mitſpieler, ſondern auch nicht einmal als — sit venia verbo — als Dekorationsgegenſtände. Seitdem der berühmt-berüchtigte Pudel des Aubry dem Weimarer Olympier die Luſt an der Theaterleitung endgiltig verdorben, iſt das Geſchlecht der Pudel bei jedem rechtſchaffenen Bühnengewaltigen verfehmt. Und ſo ſind denn die Schauerſtücklein, in denen pudelnärriſche Gelehrigkeit einſt alt und jung entzückte, verkleinert und verwäſſert auf die Rampe des Affentheaters und in den Wanderzirkus verſetzt worden. Als lebendes Requiſit bleibt der Hund, nach Brehm das einzige Tier, das dem Menſchen durch alle Zonen über den Erdball als treuer Begleiter gefolgt iſt, von allen Vierfüßlern noch immer das unbedenklichſte. Die ſtattliche Dogge und der ſo grimmig ſchauende Bluthund, der im amerikaniſchen Senſationsſtück den Spuren des entflohenen Negers folgt, und die kleinen Tatas und Totos, die ſich auf den Armen und auf den Seidenpuffs im Boudoir ſchöner Damen der ganzen und halben Welt in ſo manchem modernen Salonſtück behaglich wiegen, benehmen ſich eigentlich ausnahmslos manierlich und gehorſam, ſelbſt wenn ſie fremden Händen während der Dauer ihres Auftretens anvertraut worden ſind. Weit unberechenbarer benimmt ſich auf der Bühne das edle Roß, deſſen Mitwirkung in ſo manchem klaſſiſchen Stücke vom Dichter geradezu vorgeſchrieben wird. Man braucht nur an „Tell“, „Rienzi“, „Egmont“, Grabbes „Napoleon“, Wagners „Götterdämmerung“ zu erinnern. Von typiſcher Unzuverläſſigkeit zeigt ſich oft den Befehlen der Wunſchmaid gegenüber das Rößlein Grane, und nur eine Künſtlerin wie Thereſe Vogl, die zugleich glückliche Beſitzerin eines Landguts und Marſtalls iſt und ſich die müh- und liebevolle Rolleneinſtudierung mit dem Gaul nicht verdrießen läßt, benimmt dem dramatiſchen Auftreten des Vierfüßlers das ängſtliche und ungewollt Komiſche der Situation. Der offizielle Theatergaul, der meiſt mit Blindheit infolge Alters geſchlagen iſt, oder durch Scheuklappen wenigſtens halbblind gemacht wird, thut ſich häufig durch ſeinen paſſiven Widerſtand unliebſam hervor, und der pompös inſcenierte Aufzug des Helden, den er auf ſeinem Rücken auf das Forum tragen ſoll, wird oft zu einer recht kläglichen Eſelsmaskerade. Proben wirklicher Reitkunſt auf feurigem Roß abzulegen, iſt nur den Schauſpielern in den modernen amerikaniſchen und engliſchen Ausſtattungsſtücken möglich. Da brauſt dann freilich auch manchmal eine Indianer-, Beduinen- oder Czikosjagd über die Bretter, die kein Zirkus ſo realiſtiſch und packend wegen des fehlenden Hintergrundes und der Rundung der Manege in Scene ſetzen kann. Auch den afrikaniſchen Urwald und die indiſche Dſchungl mit ihren unheimlichen vierfüßigen Bewohnern hat die amerikaniſche Bühne wiederholt erfolgreich dargeſtellt, indem die großen, grün geſtrichenen Käfige hinter geſchickt arrangiertem Blattwerk und Baumſtämmen kaſchiert wurden und die gelben und geſtreiften Leiber der von Zeit zu Zeit hungrig brüllenden Beſtien eine vollkommene

Illusion hervorriefen. Prächtig dekorativ wirkt auf solchen Riesenbühnen natürlich auch der nach indischer Art aufgeputzte gelehrige Elefant, das boshaft dumm blickende Dromedar, der glöckchenbehangene Maulesel und der stumpfsinnig vorm Karren der indischen Prinzessin trottende Buckelochs. Die osteuropäische Wanderschmiere bringt zum größten Ergötzen ihres dankbaren Publikums in Räuber- und Zigeunerstücken auch den dressierten Bären gerne auf die Bretter. Absolut unbrauchbar für die wirkliche Schaubühne sowohl wie für das Ausstattungsstück hat sich bislang die Katze gezeigt. Auch das treueste Haus- und Salonkätzchen, der wohlgepflegteste, behagliche Kater wird beim Anblick des Lampenlichts von einem Dämon besessen und läßt sich weder durch Leckerbissen, noch durch Liebkosungen oder Drohungen dazu bewegen, wenigstens rein passiv sich zu verhalten. Als ungebetener Mitspieler tritt die Theaterkatze indessen nicht gar so selten auf und hat da in manches Stück schon unbeabsichtigte Pointen hineingebracht. So erinnern wir uns einer Aufführung der „Kameliendame" an einem großen süddeutschen Theater, wo in dem Moment, als Marguerite sich zum Sterben anschickt, eine stattliche Tigerkatze aus den Soffitten auftauchte und zärtlich liebkosend die schlaff herabhängende Hand der mit größter Naturtreue ihre Seele aushauchenden Tragödin rieb. Die teilnahmsvolle Spannung beim Publikum war natürlich gelöst, und Lachstürme belohnten das Extempore der mitspielenden Mausejägerin.

Auch die Verwendung künstlicher, ausgestopfter oder sonstwie nachgebildeter Tiere hat ihre Mängel und ist selten dazu angethan, beim Zuschauer die volle Illusion zu erzielen. Wo kein Aufwand pekuniärer und technischer Mittel gescheut ist, um der vollendeten Natur nahe zu kommen, wie in der prunkvollen Wandeldekoration in dem sinnigen indischen Märchendrama Urvaşi in der Inscenierung der Münchener Hofbühne, vergißt man gern auf einige Augenblicke, daß es sich imgrunde doch nur um ein interessantes Experiment handelt, an das sich kleine Bühnen mit beschränkten Mitteln niemals wagen sollten. Schon die unumgänglich nötigen Böcke der Frigga und der gluthauchende Lindwurm in Wagners „Nibelungen" wirken selbst an großen Theatern meist unwiderstehlich komisch. Auch Wagners eigene Inscenierung bei den Bayreuther Festspielen darf man noch keineswegs als endgiltige Lösung dieser Frage der Nachbildung solcher Fabeltiere betrachten. Am meisten Kopfzerbrechen hat sowohl dem Meister selber, wie den Regisseuren und Maschinendirektoren die Ausführung des berühmten Walkürenritts gemacht. Wagner arbeitete 1876 in Bayreuth bekanntlich mit ausgestopften, beweglichen Pferden, auf denen Doppelgängerinnen der wirklichen Walküren saßen. Die Mehrzahl der Bühnen behalf sich indessen, da Wagner selber von den Eindrücken seiner Inscenierung des Rittes nicht befriedigt war, mit Bildern aus der Laterna magica. Die Pariser Oper versuchte es mit künstlichen Pferden auf Rädern, die in Schienen liefen und auf denen Schauspielerinnen in Walkürentracht saßen. Die Wiener Oper war in der Lage, den Walkürenritt mit wirklichen Pferden auszuführen, da die herrlichen Lipizzaner Schimmel in den kaiserlichen Stallungen, die den höchsten Gipfel der Dressur erreicht haben, dies gestatteten. Als der Generalintendant anläßlich der Wiener Première der Walküre Wagner mitteilte, daß diese Schimmel verwendet werden sollten, rief der Meister voller Verzweiflung aus: „Graue Walkürenpferde! Sie denken wohl im Ernst nicht daran! Das wäre ja eine Narrheit, ein Zerrbild! Excellenz, Sie wollen mir eine Schande anthun! Niemals werde ich darein willigen. Es ist mir tausendmal lieber, wenn meine Oper in Wien gar nicht aufgeführt wird." Der bestürzte Intendant wies darauf hin, daß die Aufführung seit Monaten einstudiert und mehr als 100,000 Gulden für die Inscenierung ausgegeben seien. Wagner aber ließ sich auf nichts ein und bestand darauf, daß er schwarze Pferde, Rappen haben müsse oder die Aufführung untersage. Ein Mitglied der französischen Botschaft, das bei dieser Unterredung zugegen war und die kleine Episode seiner Zeit in die Oeffentlichkeit gebracht hat, machte den Vorschlag, die Pferde schwarz zu färben. Wagner war über diese Idee entzückt, die Lipizzaner wurden angetüncht, und einige Tage später fand die Aufführung statt, welche nun in jedem Punkte den Wünschen des Komponisten entsprach. Das letzte Wort in dieser vielumstrittenen Frage des Walkürenritts scheint in allerjüngster Zeit der Kinematograph gesprochen zu zu haben. Auf der ehemaligen Charlottenburger Rennbahn wurden entsprechend kostümierte Schulreiterinnen auf Zirkuspferden mittelst dieser großartigen Erfindung Edisons photographiert und die erhaltene Bilderserie auf Leinwandhintergrund bei der Aufführung der Walküre am Breslauer Stadttheater mit recht befriedigendem Erfolg produziert. Wir werden demnächst in der Lage sein, einige dieser kinematographischen Aufnahmen unsern Lesern im Bilde vorzuführen.

H. C. Alwin.

Splitter und Späne.

Wenige Tage später, nachdem die Aufführung von Molières Tartuffe vom Pariser Parlament verboten worden war, gab man im Théatre italien eine abgeschmackte, schlüpfrige Posse „Scaramouche ermite". Ludwig XIV., der der Vorstellung beigewohnt hatte, bemerkte beim Weggehen zu einem seiner Begleiter: „Warum nur die Leute an Molières Komödie Anstoß nehmen, wo sie sich doch solch ein frivoles Machwerk, wie dieses italienische eben, ruhig bieten lassen." „„Sire,"" erwiederte der Prinz, „„die Italiener beleidigen in ihrem Stück nur Gott, Molière aber beleidigt in dem seinen die Scheinheiligen.""

Am Tage der ersten Aufführung von Beaumarchais' „Hochzeit des Figaro" prophezeiten die Journale dem Stücke ein völliges Fiasko. „In der That," bemerkte die berühmte Schauspielerin Sophie Arnould, „das Stück wird durchfallen — aber vierzig Abende hintereinander."

Eugène Scribe wiederholte jedem angehenden Dramatiker, der sich bei ihm Rat erholte: „Streichen und immer wieder streichen! was wegbleibt, wird niemals ausgepfiffen."

Ein Pfarrer in der Umgegend von Paris ersuchte den beliebten Komiker Levasser um seine Mitwirkung bei einer Wohlthätigkeitsvorstellung. Levassers Name auf dem Programm verbürgte allein schon ein volles Haus. Bereitwilligst sagte der Künstler zu. Am Morgen nach der Vorstellung übersandte ihm der Abbé als Honorar von der sehr bedeutenden Einnahme mehrere Louisd'or in einem reich verzierten Osterei. Als Levasser die Goldstücke fand, schrieb er dem Pfarrer ein Briefchen folgenden Inhalts: „Genehmigen Sie, Herr Abbé, meinen Dank für Ihre zarte Aufmerksamkeit. Sie wußten ohne Zweifel, daß Eier zu meinen Lieblingsspeisen gehören und haben mir deshalb ein so prachtvolles geschickt. Sie wußten aber nicht, daß ich nur das Weiße vom Ei esse, das Gelbe schenke ich den Armen." Dem Billet lagen die vom Pfarrer übersandten Goldstücke bei. A. E.

Sprechsaal.

Leipzig, 8. Oktober 1898.

Es entspricht nicht der Wahrheit, wenn die Verfasserin der „Erinnerungen an Franz Liszt" in Nr. 1 von „Bühne und Welt" mit geringer Pietät und Dankbarkeit für den großen Meister, der ihr die Ehre seines Unterrichts schenkte, behauptet, daß er „in den letzten Jahren seiner Thätigkeit sein empfindliches Ohr verloren habe". Duldete er manchen unter seinen Schülern, der sich solcher Auszeichnung nicht würdig zeigte, so trug nicht „seine fast unbegreifliche Urteilslosigkeit", wie Frau Horovitz-Barnay meint, sondern einzig die unbegrenzte Güte, ohne die Liszt eben nicht Liszt gewesen wäre, Schuld daran.

Sodann schöpfte die Verfasserin aus trüber Quelle, wenn sie berichtet: „Böse Zungen behaupten, der Anfang seiner Vielschreiberei reiche in die Zeit seines römischen Aufenthaltes zurück. Man erzählt sich, die Fürstin Wittgenstein, Liszts strenge und geistvolle Freundin, habe den Meister zu seinem großen Mißvergnügen jeden Morgen einige Stunden in der schönen Villa d'Este im (sic!) Tivoli eingeschlossen, damit er mit seinem Genius ungestört Zwiesprache halte. Aus dem anfänglichen Zwang wurde später Gewohnheit und Liszt wurde ein fleißiger Arbeiter." Thatsache ist, daß Liszt zwar kein „Vielschreiber" — ein Name, der unter seiner Würde wäre, — aber „ein fleißiger Arbeiter" nicht erst in „der römischen Klausur" zu werden brauchte, da er, wie der Katalog seiner Werke bezeugt, ein solcher schon zuvor in Weimar war. Da ferner die Fürstin Wittgenstein Liszts Aufenthalt in der Villa d'Este nicht teilte, kann sie ihn daselbst auch nicht eingeschlossen haben.

Weiter konnte Liszt der Verfasserin schwerlich sagen, „er habe sich ebenso wie Rubinstein niemals entschließen können, eine Note von Brahms öffentlich zu spielen"; denn Liszt trat als Klavierspieler bekanntlich bereits 1848 aus der Oeffentlichkeit zurück und ließ sich seitdem nur in wenigen Ausnahmefällen für künstlerische und wohlthätige Zwecke noch öffentlich hören, während Brahms erst 1853, wo er Liszt in Weimar und Schumann in Düsseldorf besuchte, als Komponist hervortrat.

Einfach unmöglich aber ist die Liszt in den Mund gelegte Erzählung, daß, als er, Wagner und Bülow als ziemlich junge Leute in Leipzig gemeinschaftlich wohnten und bei oft sehr magerer Kasse ein lustiges Leben führten, Wagner an einem Septembertag mit den Beinen ihrer Stühle und Tische eingeheizt habe, nachdem der verantwortliche Schatzmeister Bülow sich angesichts der reduzierten Kasse zwei Tage lang geweigert hatte, Holz zu kaufen. — Liszt, Wagner und Bülow haben niemals zusammen in Leipzig gewohnt. Die Darstellung ist vollkommen unhistorisch. La Mara.

Wien, 11. Oktober 1898.

Sehr geehrter Herr Redakteur!

Frau La Mara beehrt mich in Ihrem geschätzten Blatte mit einem Ausfall, der in dem schlichten Gewande der Berichtigung an meiner Pietät und Dankbarkeit für den großen Meister Franz Liszt Zweifel erregen soll.

Nach meiner bescheidenen Ansicht hat ein freies Urteil mit Pietät und Dankbarkeit ebenso wenig zu thun, wie „unbegrenzte Güte" mit unsauberer Klaviertechnik und trivialer, unmusikalischer Auffassung.

Es ist nicht allen Sterblichen gegönnt, als Engel in der Verhimmelung auf und ab zu schweben. Einige unter ihnen — und dazu gehöre auch ich — finden es mit der tiefen und ehrlichen Verehrung und Bewunderung für den großen Meister durchaus vereinbar, die natürlichen Schwächen desselben mit freiem Auge zu sehen.

Die Behauptung, daß der 70jährige Liszt sein „empfindliches Ohr" und damit den wählerischen Geschmack „verloren habe" — kann ebenso wenig als „Pietätlosigkeit und Undankbarkeit" aufgefaßt werden, wie etwa die thatsächliche Bemerkung, daß er als alter Mann statt der blonden — weiße Haare bekam.

Zum Generallobredner habe ich kein Talent, ebenso wenig wie zur alleinseligmachenden Verblendung.

Ich schilderte Liszt so, wie er zu jener Zeit wirklich war; ihn, seine Umgebung und seine Leistung als Lehrer. Freilich that ich das ohne jenen charakterlosen Personenkultus, der sich besser zur Schmeichelei für alte Erbtanten als für die Beurteilung eines bedeutenden Mannes schickt. —

Das Abnehmen der Fähigkeiten im Greisenalter ist etwas Natürliches und wird die Bewunderung für die Vollkommenheiten der Blütezeit niemals beeinträchtigen. Eduard Hanslick, der begeisterte Bewunderer Franz Liszts, schrieb nach einem seiner letzten Konzerte: „Wenn Liszt heute noch so spielte wie vor 25 Jahren, dann wäre das ein Wunder — und an Wunder glauben selbst — — „Abbés" nicht mehr!" Das Mißverhältnis entsteht aber, wenn verblendete Ueberschätzung und kindische Weihräucherei die Veränderungen, welche die Zeit bewirkte, nicht zugeben wollen.

Bei Liszt — ich wiederhole es — wurde in den letzten Jahren schlecht und nachlässig gespielt, und wenn seine „unbegrenzte Güte, ohne welche" — wie Frau La Mara enthusiastisch versichert — „Liszt nicht Liszt gewesen wäre", nur dazu diente, um sein empfindliches Ohr und seinen feinen Geschmack auszuschalten, so war das für seine damaligen Schüler ein Unglück, dessen Folgen nicht ausgeblieben sind.

Frau La Mara findet des weiteren, daß ich das Wort „Vielschreiber" als des Meisters „unwürdig" gebraucht habe. Ueber den Begriff der Vielschreiberei ließe sich streiten. Es wird so manchen tüchtig musikalischen Menschen geben, für den Bach, Beethoven und Brahms zu wenig — Franz Liszt aber „zu viel" geschrieben hat. Die Geschichte mit der Fürstin Wittgenstein unter Berufung auf „böse Zungen" beantwortet sich von selbst. Sie wurde mir von verschiedenen Personen zu verschiedenen Zeiten wiederholt erzählt.

Die pikante Bejahung oder Verneinung des Umstandes, ob die Fürstin den Aufenthalt in der Villa d'Este mit Liszt geteilt habe oder nicht, habe ich mir im Gegensatze zu Frau La Mara selbst vermutungsweise entgehen lassen.

Wenn Liszt auch schon im Jahre 1848 als professioneller Klavierspieler zurücktrat, so hat er doch — wie Frau La Mara selbst zugiebt — noch dreißig Jahre lang, gleichviel ob zu wohlthätigen oder künstlerischen Zwecken, öffentlich gespielt, und er hätte unbedingt noch Gelegenheit genug gehabt, Brahms in sein Konzertprogramm aufzunehmen, wenn ihm dessen Tondichtungen sympathisch gewesen wären. Ueber das Gegenteil hat er sich wiederholt geäußert.

An Stelle der Frau La Mara wäre ich doch etwas vorsichtiger gewesen, ehe ich die Worte: „einfach unmöglich" und „vollkommen unhistorisch" niedergeschrieben hätte. Denn die kleine Erzählung über Wagner, Liszt und Bülow ist unbestreitbar wahr und habe ich dieselbe aus des Meisters eigenem Munde. Der einzige Irrtum mag ein geographischer sein. Entweder hat Liszt im gemütlichen Gespräch den Städtenamen verwechselt, oder ich habe ihn nicht richtig behalten; nach 25 Jahren ist solch ein Irrtum möglich und verzeihlich. Der Inhalt der Episode ist jedoch nicht anzuzweifeln und ich halte denselben unbedingt aufrecht. Wollen Sie, geehrter Herr Redakteur, diesen Zeilen als Berichtigung der Berichtigung in Ihrem geschätzten Blatte Raum gönnen.

Mit dem Ausdrucke vorzüglichster Hochachtung

Ihr ergebene

Ilka Horovitz-Barnay.

Vom Büchertisch.

Henrik Ibsen, sämtliche Werke, Verlag von S. Fischer.

Der zuerst erschienene zweite Band enthält die Jugendwerke Ibsens. „Das Hünengrab", „Die Herrin von Oestrot", „Das Fest auf Solhaug" und „Olaf Liljekraus".

Ich will mich nur mit dem fast völlig unbekannten ersten Drama „Das Hünengrab" beschäftigen, dessen erste Drucklegung völlig verloren gegangen ist. Wohl hat es auch im Jahre 1850 in Christiana drei Aufführungen erlebt, wurde aber später wieder liegen gelassen.

In diesem Schauspiel sieht man, daß der alte, kalt berechnende Ibsen auch einmal jung gewesen ist, und ich freue mich, diesen jungen Ibsen kennen gelernt zu haben; hier ist noch die poesiedurchschwellte Jugend, die sich an alten Sagen und Heldengestalten begeistert. Ich hätte nie diese wundervollen, klangschönen Verse dem heutigen modernen, klügelnden, großen Techniker zugetraut, und wahrlich, so vielen Widersprüchen diese meine Meinung auch begegnen wird, mir ist der junge Ibsen im zweiten Band lieber als der alte.

Blanka ist ein junges Südlandmädchen, die mit ihrem Pflegevater allein im rauschenden Walde lebt, der ihre Seele in süße Träume wiegt und in Sehnsucht erglühen läßt nach nordischen Heldenmännern, nach Jünglingen, die hoch und stark wie ihrer Heimat Bäume sind. Auf dem wogenden Meere möchte sie hinüberfahren ins eisige Nordland, wo der wilde Sturm um die Felsen brüllt. Und der Vater nährt diese Träume, indem er ihr erzählt aus seiner Jugend, wo er unter den Helden geweilt hatte, und er heißt sie alltäglich auf das Hünengrab, das unweit ihrer Hütte aus dem hohen Grase ragt, einen Kranz von Waldblumen legen; denn da liegen, nach des Vaters Rede, erschlagene Nordlandsmannen begraben. Bis eines Tages ein Nordlandskönig selber auf der Insel landet, um seinen einst hier erschlagenen Vater zu rächen. Aber die Liebe zu der holden Waldblume Blanka schlägt ihn in Fesseln. Und als sich der Vater Blankas als sein eigener Vater entpuppt, der nicht erschlagen ist, aber dem Kriegshandwerke entsagt hatte, um dem jungen Kinde, dem er die Eltern gemordet, ein Vater zu werden, da segelt er, seine zukünftige Königin mit sich führend, zurück nach dem Nordlande, seinen Vater, der auf einen andern Königsstuhl: das Grab, harrt, zurücklassend.

Ibsen stellt hier die Güte über die Kraft. Wuchtig, knapp und poetisch ist die Sprache, poetisch, wie alle ersten Dramen von jungen Dichtern. K.

Sylter Lustspiele. Mit Uebersetzungen, Erläuterungen und Wörterbuch. Herausgegeben von Prof. Dr. Th. Siebs. Greifswald, Verlag von J. Abel.

Zwei Lustspiele sind es von Erich Johannsen, die mir in vortrefflicher Uebersetzung von Prof. Siebs vorliegen. Der Verfasser ist ein einfacher Zimmermann, der auf der meerumspülten lieblichen Insel Sylt lebt und dichtet. Er schreibt einfach und natürlich, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, er will auch nicht als Dichter gelten, er ist zufrieden, wenn seine Landsleute seine Lieder singen und seine Lustspiele so gut es geht aufführen.

Schlichte Liebesgeschichten sind es, auf welchen er seine Lustspiele aufbaut, die er in sehr naiver, herkömmlicher Weise löst. Daß das Buch die große Masse des Publikums interessieren wird, wage ich zu bezweifeln, aber immerhin wird es denen willkommen sein, die der Insel Sylt und ihren Bewohnern nicht fremd gegenüber stehen.

„Schlafe patent".

Unersetzlich bei Raummangel sind

Jaekel's Patent-Möbel.

Weltberühmt ist Jaekel's Patent-Bett-Sofa „Unikum" mit einem Griff ein Bett mit Sprungfeder-Matratze und grossem Raum zur Unterbringung der Betten.

Patent-Bettstuhl „Komet", Bett-Chaiselongue, Bett-Schränke, verstellbare Ruhe-Möbel etc.

Preise von 30 Mark an.

Illustrierte Preis-Listen gratis und franko.

R. Jaekel's Patent-Möbel-Fabrik

Berlin SW., Markgrafenstr. 20,

Ecke Kochstrasse.

Conrad's Petroleumseife

dient zum Einweichen und Abkochen der Wäsche und erzeugt bei halber Arbeit die zarteste und geruchloseste Wäsche und schont dieselbe: da der übliche Sodazusatz ganz fortfällt, denn Soda macht die Fasern der Gewebe mürbe.

Diese Schmierseife ist käuflich à Pfd. 30 Pfg. in allen Materialwaren-, Drogen- und Seifengeschäften und in meinem Ladengeschäft; wo nicht erhältlich, versende 1 Postkistchen für 2,50 Mk. excl. Porto.

Gebrauchsanweisungen versende gratis.

Oscar Conrad

Erfinder und alleiniger Fabrikant der Petroleumseife

Berlin N., Badstr. 64.

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: **Heinrich Stümcke**, für die Inserate verantwortlich: **Paul Krafft**, beide in **Berlin**.

Verlag und Druck von **Otto Elsner, Berlin S., Oranienstr. 141.**

Das Dresdener Hoftheater.

Das Jahr 1898 ist für das Dresdener Hoftheater ein Jahr denkwürdiger Erinnerung. Im September vor 350 Jahren wurde unter dem Regiment des kunstsinnigen und höfischen Prunk liebenden Kurfürsten Moritz von Sachsen, des ersten der jetzt noch blühenden Albertinischen Linie der Wettiner, eine Kantorei gegründet, die der letzte „Kurfürstliche von Sachsen Sängermeister", Johann Walther, einer der musikalischen Freunde Luthers, leitete. Aus dieser kurfürstlichen Kantorei, die zwar in erster Linie für den kirchlichen Dienst bestimmt war, bald aber auch bei den Hoffesten, zumal im Karneval, „mit der welschen Musica und Instrumenten" thätig war, hat sich im Laufe der Jahrhunderte die Kgl. Sächsische Kapelle und mit ihr das ganze Sächsische Hoftheater entwickelt.

Die Geschichte dieser Kapelle und dieses Theaters gehört zu den interessantesten und glänzenden Kapiteln der deutschen Musik- und Theatergeschichte. Es ist ein Verdienst des kursächsischen Hofes, im Jahre 1627 die erste deutsche Oper zur Aufführung gebracht zu haben, „Dafne", deren Text Martin Opitz nach dem Italienischen des Rinuccini frei bearbeitet hatte, deren Komposition aber von Heinrich Schütz, Kurf. Sächs. Kapellmeister, herrührte. Fortan blieben die Oper, das Singspiel, das singende Ballett die Lieblinge des sächsischen Hofes, wie sie denn überhaupt nicht nur erst in der Gegenwart, sondern seit Jahrhunderten in der Gunst des vornehmen Publikums obenan standen. Die pekuniären Opfer, die der sächsische Hof seiner Vorliebe für die Musik brachte, waren schon im siebzehnten Jahrhundert ganz bedeutende; schon im Jahre 1666 bezogen italienische Kapellmeister den für jene Zeit beträchtlichen Gehalt von 1200 Thalern, und das Einkommen der italienischen Sänger bewegte sich zwischen 400—800 Thalern. Gegen Ende des 17. Jahrhunderts erhielten italienische Sängerinnen, wie die Salicola und die Santinelli, Honorare von je 1500 Thalern, und im Jahre 1718 betrug der ganze Etat der italienischen Oper bereits 45 000 Thaler. Die Preise, die dem Besucher abgefordert wurden, waren dem angemessen, zwei Dukaten für eine Loge, 16 Groschen für den einzelnen Platz. Die Geschichte der Dresdener Oper enthüllt die ganze Entwickelung der Oper in Deutschland, sie zeigt den Kampf der italienischen Musik mit der deutschen, der so

bezeichnend ist, in allen seinen Wandlungen in geradezu typischen Formen; sie weist in leitenden Stellen wie in den Reihen der ausübenden Künstler die glänzendsten Namen auf, wie Heinrich Schütz, Antonio Lotti, Adolf Hasse, il caro, il divino Sassone, mit seiner gefeierten Gemahlin, Faustina Bordone, Nicola Porpora, Regina Mingotti, Felice Salimbeni, Ferd. Paër, Filippo Sassavroli, Charlotte Häser u. a. m., der in aller Munde lebendigen Namen aus späterer Zeit, C. M. von Weber, Spohr, Marschner, Reissiger, Richard Wagner nicht erst zu gedenken.

Weniger reich an großen Erinnerungen ist die Geschichte des Schauspiels in Dresden, vor allem, weil ihm einst die Gunst des Hofes knapper zugemessen war. Die ältesten Nachrichten über ein Interesse des kurfürstlichen Hofes am Schauspiel stammen aus dem ersten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts, wo neben englischen und französischen Schauspielern auch deutsche auftraten. Entscheidend aber für die Stellung des Schauspiels in Deutschland wurde der Eintritt des berühmten Velthen und seiner Truppe in den kursächsischen Dienst, obwohl die beliebte Datierung des ersten deutschen Hoftheaters von diesem Zeitpunkte ab nicht berechtigt ist. Im Laufe der Jahre aber gestaltete sich der Kampf des Schauspiels mit der Oper immer schwieriger; die Geschichte der in Dresden thätigen Gesellschaften, der Kochs, Wäsers, Döbbelins, Seylers, Bondinis, Secondas weist neben bedeutenden Erfolgen eine Fülle von trüben Erfahrungen auf, und erst die Umwandlung der am Dresdener Hofe subventionierten Theatergesellschaften in ein mit der Kapelle zu einem Ganzen vereinigtes Hoftheater im September 1814 schaffte auch für das Schauspielwesen in Dresden gefestigte Verhältnisse, auf deren Boden die durch Namen wie Tieck, Julie Gley, Emil Devrient, Bogumil Dawison, Gutzkow gekennzeichnete Blütezeit des Schauspiels sich entfalten konnte.

Die Stellung, die im Rahmen des ganzen Hoftheaters Oper und Schauspiel in der Gegenwart einnehmen, springt schon dem bloßen Betrachter der Bauten, in der sie ihr Heim gefunden haben, in die Augen. In der bevorzugtesten Lage der Altstadt am linken Elbufer, in unmittelbarer Nähe der hervorragendsten Bauten der Residenz, des königlichen Schlosses, das sich mit seinen jüngst erneuerten Fronten höchst stattlich präsentiert, der katholischen Hofkirche, des Zwingers hat die Oper, seit kurzer Zeit als Alleinherrscherin, eine wahrhaft glänzende Stätte gefunden. Das bescheidenere Kgl. Schauspielhaus befindet sich auf dem rechten Elbufer und zwar auf einem durch gärtnerische Kunst wie durch die monumentalen Brunnen von Meister Robert Diez (Krieg und Frieden) überaus reizvoll gestalteten Schmuckplatze, dem Albertplatz, aber doch dem Hauptverkehr, der sich in der Altstadt konzentriert, und damit dem Interesse der Fremden etwas entrückt.

Das Opernhaus in der Altstadt ist eines der glänzendsten Werke der Dresdener Architektur, gleich anziehend durch die Monumentalität seiner Ausmessungen (88:77 m) wie durch die Klarheit und ebenmäßige Durchbildung in Bezug auf Komposition und Ornamentik. An Stelle des 1869 abgebrannten Theaters, nach Plänen Gottfried Sempers, die sich der ebenfalls von ihm entworfenen prächtigen Schauseite des Museums im vornehmsten Renaissancestil trefflich angliedern, von Manfred Semper in den Jahren 1871—78 erbaut, ein bleibendes Symbol des auch in Sachsen mächtigen Aufschwunges dieser Friedensjahre, bringt das in weit geschwungenem Bogen sich darstellende Haus in seinen Formen alle konstruktiven Zwecke deutlich zum Ausdruck. Der weit vorgerückte Haupteingang, flankiert von den Rietschelschen Monumenten Schillers und Göthes, mit Reliefs von Schilling, überragt von einer licht sich öffnenden Nische (Exedra) mit Kuppelmedaillons von Kießling und endlich gekrönt von Schillings Gruppe: Dionysos und Ariadne auf dem Pantherwagen, ladet zum Eintritt in den festlichen Raum, zu dem sich in den an das Hauptportal angeschlossenen, rückwärts gebogenen Seitenflügeln noch je fünf große Flügelthore gesellen,

Nikolaus Graf von Seebach.

General-Direktor der Königl. Hoftheater in Dresden.

(Atelier Otto Meyer, Dresden.)

welche die Entleerung des großen Hauses ohne jede Stockung ermöglichen. In den rechts und links gelegenen rechteckigen Flügelbauten befinden sich Ein- bezw. Ausfahrtshallen für den Wagenverkehr. Die durchbrochenen Galerien auf den Seitenflügeln, schlankes Säulenwerk, Gruppen von Statuen (Figuren aus Opern und Dramen, Faust, Don Juan, Oberon, Macbeth u. s. w.) beleben die Schauseiten außerordentlich, ohne der ruhigen Größe des Gesamteindrucks und der eindrucksvollen Schlichtheit der Linien Abbruch zu thun. Den Höhepunkt des ganzen Gebäudes bildet ein tempelartiger Bau, der seinen breit gestreckten und schwach abgeschrägten Giebel dem Beschauer zuwendet und der den Schnürboden in sich birgt.

Von wahrhaft fürstlicher Vornehmheit ist das Innere des Opernhauses. Den breiten Portalen entsprechen breite Gänge, Hallen und Treppenanlagen, deren Glanzpunkt das Foyer bildet, das mit seinen Marmortäfelungen, prunkvollen Leuchtkörpern, schweren Gardinen und belebt von einem glänzenden Publikum das Auge so sehr fesselt, daß nur wenige den Blick durch die hohen Bogenfenster schweifen lassen, um den weiten, von prächtigen Monumentalbauten eingerahmten Theaterplatz zu überschauen. Hier muß man an einem Abend geweilt haben, wie ihn die Galavorstellung anläßlich des siebzigsten Geburtstages und des Regierungsjubiläums König Alberts bot, um den ganzen Zauber dieser Stätte zu empfinden. Der Glanz der Toiletten, die leuchtenden Farben der militärischen und der Hofuniformen, das Funkeln der Diademe, der Brillanten, der Ordenssterne, erstrahlend in einem Lichtmeer von Tausenden von Flammen, das auf dem Rot und Weiß des Marmors der Wände und Säulen sich spiegelt, der Blick auf den von Magnesiumfackeln silberhell erleuchteten Theaterplatz, auf die in Rotfeuer erglühenden Fronten des Museums, des Schlosses, der Hofkirche, auf die in bunten Feuergarben aufschäumenden Fontänen, alles das vereinigt sich zu einem Gesamtbild von überwältigendem Eindruck.

Das prächtige Foyer aber verspricht nicht mehr als der Zuschauerraum hält. Durchaus in lichten Farben gehalten, deren blendenden Ton die Jahre wohlthätig gedämpft haben, erweckt er in dem Besucher alsbald den Eindruck einer freien, vornehmen Behaglichkeit, wenn er auch durch die Pracht der Dekoration (die plastische von Emanuel Semper, die malerische von Schaberschul) zunächst von der Bühne ablenken mag. Das Prunkstück des fünf Ränge (1800 Personen) umfassenden Raumes ist der farbenkräftige, dekorativ ungewöhnlich wirksame Vorhang, auf dem Meister Ferdinand Keller mit koloristischen Mitteln à la Makart eine allegorische Flügelgestalt, umgeben von Geschichte, Musik, Poesie, Tanzkunst u. s. w., dargestellt hat. Das große Gruppenbild umrahmen oben und unten die Porträts von Dichtern und Komponisten. Die Bühne selbst ist in Bezug auf Dekoration und Sicherheit mit allen Mitteln der modernen Technik ausgestattet und an sich eine Sehenswürdigkeit, die zu gewissen Zeiten auch gezeigt wird. Das Heim der Dresdener Oper entspricht also in jeder Beziehung ihrem Weltrufe, der ihr bisher noch durch keine Konkurrenz mit Erfolg bestritten worden ist. In neuerer Zeit gründet er sich vornehmlich auf die Aufführungen der Werke Richard Wagners, obwohl erst in diesem Jahre für die schon mehrfach veranstalteten Gesamtaufführungen seiner Opern und Musikdramen die Hilfsmittel der internationalen Reklame in Anspruch genommen worden sind. Die Oper ist es zugleich, welche sich der besonders liebevollen Förderung seitens des jetzigen Leiters der königlichen Hoftheater erfreut, der damit nur die alten Traditionen des Instituts wahrt.

Graf Nicolaus von Seebach, Rittmeister a. D. und Kammerherr, wurde nach einem fast fünfjährigen Interregnum, während dessen Geheimrat Bär die bisher von dem Grafen v. Platen-Hallermund geleiteten Geschäfte führte, im Januar 1894 zum zeitweiligen Stellvertreter, im März desselben Jahres aber, nach dem Tode Bärs, endgiltig zum Generaldirektor der Kgl. Musikalischen Kapelle und des Hoftheaters ernannt. Geb. 1854 in Paris als Sohn des damaligen dortigen sächsischen Gesandten, begann Graf Seebach

Das Dresdener Hoftheater.

Adolph Müller

Paul Wiecke (Hamlet)

Generalmuſikdirektor
Ernſt v. Schuch

Carl Perron (Wotan)

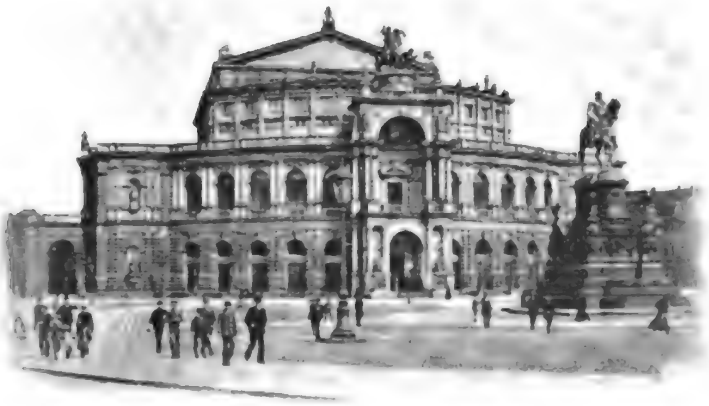
Karl Scheidemantel

(Photographien von W. Höffert, Hugo Erfurth und Atelier Adèle in Dresden.)

Digitized by Google

zunächst eine militärische Laufbahn, weilte in diplomatischem Dienste in Petersburg und machte dann größere Reisen im Auslande. Schon vor seiner Berufung an die Spitze des Hoftheaters wurde ihm ein besonderes Interesse für Musik, speziell für Wagner, dem er in Bayreuth als ständiger Gast huldigte, nachgerühmt. Ueber die mehr als vierjährige Thätigkeit, die er in dem verantwortungsvollen Amte entfaltet hat, ein Urteil zu fällen ist um so schwieriger, als sich der Einfluß, den er in inneren Fragen der Kunstpflege zu nehmen sich veranlaßt gefunden hat, der Kenntnis entzieht. Zunächst hat Graf Seebach die bewährten Kräfte, die er vorfand, in ihren Stellungen zu erhalten gewußt, obwohl er sich der Erkenntnis von der Unbrauchbarkeit des Prinzipes „Quieta non movere“ im Theater durchaus nicht verschlossen hat. Dem Eifer, mit dem er sich dem neuen Berufe hingab, ist eine Reihe von Reformen zu verdanken, vor allem Aenderungen in dem Personal, die wieder zu Aenderungen im Spielplan führten. Die mancherlei Verstimmungen, die bei solchen Neuerungen nicht ausbleiben konnten, wurden jedoch bald wett gemacht durch einige glückliche Engagements, die eine entschiedene Bereicherung brachten. Es genügt, neben dem so rasch in der musikalischen Welt bekannt gewordenen Namen Erika Wedekind Katharina Edel, Emmy Teleky, die geniale Charlotte Huhn und den jugendlichen Bassisten Ernst Wachter zu nennen. Zwei von diesen Vieren haben inzwischen freilich Dresden verlassen, Frau Edel und Fräulein Teleky, und eine ganze Reihe anderer Engagements gab weniger befriedigende Ergebnisse. Im allgemeinen darf man sagen, daß das Kgl. Hoftheater in einem Stadium des Ueberganges sich befindet, in dem mit allem Eifer auf eine Vervollkommnung hingearbeitet wird, das aber wohl allenthalben gar bald durch eine Periode ruhiger schöpferischer Arbeit unter planvoller Benutzung der vorhandenen reichen künstlerischen Kräfte abgelöst werden dürfte.

Das Rückgrat alles Schaffens im Kgl. Opernhause bildet nach wie vor die musikalische Kapelle, die nun schon mehr denn 25 Jahre von dem genialen Ernst von Schuch, dem „Generalmusikdirektor“, geleitet und dank der jugendlichen Rüstigkeit des Fünfzigers wohl noch lange geleitet werden wird. Seine Vielseitigkeit, die ihn zur Leitung nicht nur des musikalischen Teiles, sondern auch der Inscenierung befähigt, sein Feuer, seine Energie, seine Umsicht sind der musikalischen Welt längst bekannt. Zu seinen größten Thaten gehören die Einstudierungen der Nibelungen. Schon Richard Wagner rühmte seine Leitung des Rienzi und der großen Gluckschen Opern; die moderne italienische Opernmusik mit ihrem nervösen Wechsel der Tempi, der Stimmungen, mit ihren blendenden Effekten konnte keinen schmiegsameren, beweglicheren Interpreten finden als Ernst von Schuch. In der Kapelle aber, in der Meister wie Henri Petri, Eduard Rappoldi als erste Geiger, wie Friedrich Grützmacher als Violoncellist, Melanie Bauer-Ziech als Harfenistin, Ritter-Schmidt als Oboist wirken, verfügt er über einen künstlerischen Körper von seltener Ausdrucksfähigkeit und von einer Tonschönheit, die nicht übertroffen werden kann. Der Besitz eines solchen Orchesters ist viel zu kostbar, als daß er nicht auf das vielseitigste ausgenutzt werden sollte, und so ist er denn nicht nur in der Oper, sondern auch in den Messen der katholischen Hofkirche und ganz besonders in zwölf in jedem Winter im Opernhaus veranstalteten großen symphonischen Konzerten thätig, die ohne Zweifel die Höhepunkte der gewiß ungewöhnlich reichen Musiksaison in Dresden bilden und mit den Konzerten des Leipziger Gewandhauses die Krönung alles musikalischen Wesens in Sachsen darstellen. Die außerordentliche Inanspruchnahme dieser Kapelle schließt natürlich jedes Gastieren auswärts aus. Neben Ernst von Schuch wirkt als Kapellmeister, nunmehr 15 Jahre hindurch, Adolf Hagen sowohl als Dirigent der Oper als symphonischer Konzerte, im Gegensatz zu dem Grazer Schuch als Bremenser eine mehr norddeutsche Auffassung vertretend, während der noch jugendliche Kapellmeister Ritter von Schreiner aus der Heimat seines gefeierten Vorbildes Schuch stammt.



Die Kgl. Hofoper in Dresden.

Die ſtolzeſten Träger des Rufes der Dresdener Oper ſind überall bekannt. Es iſt unnötig, zum Ruhme einer Thereſe Malten, eines Gudehus, den Dresden jetzt leider nur noch auf Wochen ſein nennen kann, eines Karl Scheidemantel noch ein Wort hinzuzufügen. Der Name Thereſe Malten iſt mit der Geſchichte des Wagnerſchen Muſikdramas, beſonders mit der Bayreuths, unauflöslich verknüpft. Den Reichtum ihrer geſanglichen Mittel, ihr dramatiſches Talent als Walküre, Iſolde, Kundry haben Tauſende und Abertauſende bewundert, aber nicht geringer ſind ihr Fidelio, ihre Rezia (Oberon), ihre Armide einzuſchätzen. Selbſt in einer Zeit, wo ſich die Künſtlerin nur noch ſeltener hören läßt, iſt ſie noch immer Gegenſtand begeiſterter Huldigungen, die erſt jüngſt bei ihrem Bühnenjubiläum ganz ungewöhnliche Dimenſionen annahmen. Was die Dresdener Hofbühne an Karl Scheidemantel beſitzt, braucht ebenfalls nicht erſt erörtert zu werden. Sein klangvoller, ungewöhnlich umfangreicher Bariton iſt wohl in jedem irgendwie bedeutenderen Konzertſaal Deutſchlands mit Bewunderung gehört worden. Selten iſt einem Intendanten eine glücklichere Entdeckung gelungen als ſie dem Weimarer Freiherr von Loën in der Perſon des achtzehnjährigen Seminariſten gelang, ſelten der Eifer eines Lehrers köſtlicher belohnt worden als der Stockhauſens um den eifrigen Schüler. In den lebhaft angeregten Kreiſen von Weimar, die ihn mit Liszt, Bülow, Joachim, Raff, Mottl u. a. in nahe Beziehungen brachten, konnte er weit über den Kreis der Muſik hinaus Intereſſen pflegen, die den Künſtler bilden und reifen halfen. Gaſtſpiele in England hatten ihn längſt bekannt gemacht, als er 1885 in Dresden zum erſten Male gaſtierte und alsbald engagiert wurde, um die Erbſchaft Degeles anzutreten. Sein Hans Sachs, ſein Telramund, ſein Agamemnon, ſein Kurwenal, ſein Falſtaff (Verdi), ſein Odyſſeus in den Bungertſchen Opern, die nicht zuletzt ihm ihren Dresdener Erfolg verdanken, ſind Leiſtungen, die in geſanglicher wie in darſtelleriſcher Hinſicht zur Zeit unübertroffen ſind. Als Amfortas aber und Klingſor durfte er, noch nicht dreißig Jahre alt (1886), mit Gura und Reichmann in Bayreuth um die Palme ringen.

Dem jugendkräftigen, feurigen Künſtler ſteht in Carl Perron ein Partner als Baritoniſt zur Seite, der wie er Geſang und Darſtellung harmoniſch vereinigt, wie

Foyer der Hofoper in Dresden.

Digitized by Google

er auch mit den Bayreuther Weihen ausgezeichnet, mit Recht als König Marke, Wolfram, Holländer, Hans Heiling, als Harfner in „Mignon" gerühmt, von jenem aber durch die Eleganz der Erscheinung, der Bewegung, durch die hervorragende Veranlagung für das Düstere und Weltschmerzliche unterschieden. Einen vielversprechenden Bassisten besitzt die Dresdener Oper in dem erst 26jährigen Ernst Wachter, einem Schüler Goldbergs in Leipzig. Teilweise in das Rollenfach Thereſe Maltens ist Frau Marie Wittich eingetreten, die nach kurzer Wirksamkeit auf kleineren Bühnen 1889 endgiltig für Dresden gewonnen wurde, um nach und nach neben der Malten, mit der sie außer der Isolde alle Rollen teilte, in alle Ehren einer Primadonna einzurücken. Besonders berufen ist sie als Vertreterin der frauenhafteren Wagnerrollen, der Elisabeth, der Elsa, der Sieglinde, in denen sie dank einer poetischen Auffassung, dank der Zartheit und Weichheit ihres Wesens ihre männlicher veranlagte Kollegin bald übertraf. Der jüngste Stern am Dresdener Theaterhimmel ist Erika Wedekind, nicht nur der gefeierte Liebling der Residenz, sondern aller, die Gelegenheit hatten, ihrer Nachtigallenstimme im Konzert oder in der Oper zu lauschen. Von allen Schülerinnen Aglajas Orgenis hat sie deren Ruhm am weitesten getragen, begünstigt durch das Glück, das sie dank dem Scharfblick des Grafen Seebach direkt vom Konservatorium hinweg auf eine der ersten deutschen Opernbühnen brachte, begnadet mit stimmlichen Mitteln, wie sie nur selten verliehen werden, nicht ohne darstellerisches Talent, im Beginn ihrer Bühnenlaufbahn vor eine so dankbare Aufgabe wie Humperdings Gretel gestellt, in allem eines jener Phänomene, die eine stets auf das Ueberraschende wartende Mitwelt mit dankbarem Jubel begrüßt. Allenthalben stimmte die Kritik ein in die Bewunderung ihres süß klingenden, in der Höhe kräftigen Soprans, ihres technischen Vermögens, das die Erinnerungen an die berühmtesten Koloraturſängerinnen, an eine Schröder-Hanfstängel, eine Patti erweckte, und mit dem Wärme und Zartheit des Ausdrucks sich verbinden. In Dresden halb vergessene Spielopern wurden wieder stark begehrte Repertoirenummern, und jede Vorstellung der Mignon, der lustigen Weiber (Frau Fluth), der Regimentstochter, des Maskenballes sah überfüllte Häuser. Zum Glück ist es gelungen, die Künstlerin, die sich auch durch ihre Persönlichkeit lebhafte Sympathien errungen hat, auf längere Zeit an das Institut zu fesseln. Unter den glänzenden Namen der Dresdener Hofoper nennen wir Charlotte Huhn zuletzt, vielleicht die eigenartigste künstlerische Persönlichkeit, deren vollen Wert auszunutzen noch der Zukunft überlassen bleibt. Fast noch mehr als ihre musikalische Bildung, die sie für deutsche und italienische Musik gleich berufen erscheinen macht, fesselt ihr hervorragendes darstellerisches Talent, das sie als Ortrud, als Fricka, als Iphigenie, als Orpheus, als Adriano Triumphe seelenvoller Menschendarstellung in einem hoheitsvollen und edeln Stile feiern, aber auch in den einer realistischen Spielweise ferner stehenden Rollen wie Acuzena, Fides u. a. m. nicht im Stiche läßt. Bei alledem wird sie, abgesehen von ihrer heroischen Erscheinung, von einem außergewöhnlich entwickelten Stilgefühl und Erkenntnis für den Gesamteindruck einer Darstellung unterstützt, die sie von virtuosenhafter Aufdringlichkeit ebenso fern hält wie von der Neigung so vieler ihrer Kollegen, in musikalischen Pausen in die Starrheit ratloser oder unbekümmerter Statisten zu versinken. Wenn die Dresdener Oper neben einer Huhn in Irene von Chavanne noch eine erste Kraft als Altistin besitzt, so zeigt das, mit wie reichen Mitteln sie arbeitet.

Das Repertoire der Oper ist durch die Nennung der Hauptrollen der ersten Künstler schon angedeutet. Es bietet alles, was große Opern zu bieten pflegen, und zwar zum größten Teile in vornehmer, glanzvoller Ausstattung; dem Ballett wird unter der kundigen Leitung des selbstschöpferischen Ballettmeisters Thieme erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt, und Opern wie z. B. Bungerts bisher nur in Dresden aufgeführte Kirke bieten dem Auge alles, was moderne Dekorationskunst zu bieten ver-

Das Dresdener Volkstheater.

Pauline Ulrich (Muſe)
Charlotte Baſté

Erika Wedekind (Page, Maskenball)
Thereſe Malten (Walküre)
Charlotte Huhn (Orpheus)

Clara Salbach (Hero)
Marie Wittich (Sieglinde)

(Photographien von W. Höffert in Dresden.)

Digitized by Google

mag, zumal die Hofbühne in Herrn Hoftheatermaler Rieck ein außergewöhnliches Talent für Bühnendekoration besitzt.

Weit einfacher, aber den Zwecken des Schauspiels, das innere Sammlung des Zuschauers erheischt, wohl entsprechend stellt sich der 1871—1873 in der Neustadt von Bernhard Schreiber errichtete Bau des Alberttheaters (65 : 36), des Königlichen Schauspielhauses dar, der, abgesehen von den engen Korridoren, allen Anforderungen genügt. Früher auch für kleinere Opern, Singspiele 2c. benutzt, ist das Alberttheater mehr und mehr im strengsten Sinne Schauspielhaus geworden, in dem nun auch die früher nur in Altstadt gegebenen, dekorativ anspruchsvolleren Stücke, wie Faust, Sommernachtstraum, Kaufmann von Venedig u. a. ihr Heim finden. Im Zuschauerraum des Schauspielhauses herrscht mit Ausnahme des kritischen Donnerstags (Premièren, Neueinstudierungen 2c.) und des Sonntags der Abonnent oder richtiger die Abonnentin; die Damenwelt bezeigt auch in Dresden mehr Interesse am Theater als die Herren. Auch in Bezug auf das Schauspiel hat der neue Kurs noch keine gefestigten Verhältnisse gezeitigt. Einer nur wenige Jahre umfassenden Regiethätigkeit Theodor Lobes, der mit erlesenem Geschmacke alte Wiener Traditionen pflegte, folgte die eines neuen Mannes, Lewinger, vom Kölnischen Stadttheater, der bereits sehr erfreuliche Proben seines Könnens, zumal in dekorativer Hinsicht, erbracht hat, ohne daß man von einer bestimmten Stilrichtung sprechen könnte. Eine solche zu entwickeln, ist ja auch bei einem Repertoire, das von „Macbeth" bis zum „Verschwender" reicht, in dem die Klassiker und die Tagesdichter vom Schlage Blumenthals, Schönthans, Koppel-Ellfelds fast gleiche Rechte inne haben und in dem auch die Modernen, Ibsen, Sudermann, Hauptmann, Halbe, Dreyer zu Worte kommen, ungemein schwierig, ein Umstand, den man bei dem Vergleich eines vor vielerlei Aufgaben gestellten Theaters mit einer nur in einer Richtung arbeitenden Bühne nicht außer acht lassen darf. Mehr und mehr versucht man dem modernen Bedürfnis nach einem Stile der Wirklichkeit, besonders im klassischen Drama, zu genügen, zumal auch die Generation, die den älteren pathetischen Stil beherrschte, allmählich verschwindet. Ihr stolzester Name ist heute der Pauline Ulrichs, die im Mai nächsten Jahres auf eine 40jährige Wirksamkeit an der Hofbühne zurückblicken kann, trotz ihrer Jahre noch immer von ungewöhnlicher körperlicher und geistiger Frische, noch immer bereit zu spielen und durch zahlreiche Gastspiele außerhalb Dresdens in Anspruch genommen, noch immer eine Meisterin des großen tragischen Stils und der immer seltener werdenden Kunst zu sprechen, in der sie für viele ihrer jüngeren Kolleginnen Vorbild gewesen ist und zu bleiben verdient. Vom Herbst ab ist eine junge Weimaranerin als Heroine verpflichtet, Fräulein Richard, die versuchen soll, einen Teil der Rollen Fräulein Ulrichs zu übernehmen. Noch heute steht die gefeierte Künstlerin in Rollen wie Elisabeth (Maria Stuart), Regentin (im Egmont) unerreicht da, und auch im älteren Fach, das früher Frau Bayer-Bürk vertrat, hat sie sich mit Glück versucht, so daß man noch auf lange Jahre von ihr eine ersprießliche Thätigkeit im Dienste der Hofbühne erwarten darf. Neben Pauline Ulrich ist in erster Reihe Clara Salbach zu nennen, im Vergleich zu jener, die jetzt vielfach den Sieg der Kunst über die Natur darstellt, eine naive Schauspielerin, die ihrem glücklichen Naturell viel vertrauen darf. Man hat ihr nicht mit Unrecht vor allem nachgerühmt, daß sie die Schillerschen Frauengestalten zu einem neuen, realistisch angehauchten Leben erweckt habe. Eine glänzende Probe ihrer feinen Kunst, zu individualisieren, ist ihre Hero. Aus dem Fache der Naiven, das sie lange siegreich beherrschte, ist Charlotte Basté in das Fach der Salondamen hineingewachsen, aber auch ihre Salome, ihr Rautendelein fesseln durch eine eigenartige Poesie. Unter den Herren ist eine der markantesten künstlerischen Persönlichkeiten Paul Wiecke, der, trotzdem er aus Weimar zu uns kam, der modernste unserer Künstler ist. Selbst Rollen wie Don Carlos weiß er in das klare Licht einer energischen Wirklichkeitsauffassung

zu rücken, noch beſſer gelingt es ihm im Prinzen von Homburg, der in dieſem Sinne gedacht iſt. In Rollen aber wie Meiſter Heinrich (Verſunkene Glocke), Johannes kann er ſeine ſtets von einem edeln Geſchmacke geleitete Wirklichkeitskunſt, ſeine feurige und temperamentvolle Perſönlichkeit, ſein ſelbſtändiges Talent der Menſchengeſtaltung in vollſtem Maße entwickeln. Mit Fräulein Salbach begegnet er ſich in dem Beſtreben, in idealiſtiſchen Figuren alle individuellen Züge lebendig werden zu laſſen. Nicht nur durch ſeine Vielſeitigkeit, ſondern durch ſeinen künſtleriſchen Feinſinn iſt Adolf Müller eine der ſchätzenswerteſten Kräfte der Hofbühne. Längſt ehe er durch ſeinen Nickelmann in der „verſunkenen Glocke“ ungeteilte Bewunderung erweckte, ſchätzten die Kenner in dem trefflichen Attinghauſen, dem derben Buttler, dem pretiöſen Riccaut den immer prächtigen Epiſodenſpieler, den denkenden, illuſionskräftigen Künſtler. Neben den eben Charakteriſierten beſitzt das Kgl. Schauſpielhaus in Herrn Wiene einen berufenen Ibſendarſteller (Gabriel Borkman), in Herrn Paul einen liebenswürdigen Salonhelden, in Herrn Waldeck einen tüchtigen Vertreter der Naturhelden (Sohn der Wildnis, Herrmann, Tell), in Herrn Winds einen vielverſprechenden Vertreter von Väterrollen, in Herrn Franz einen reich begabten jugendlichen Helden. Zu den künſtleriſch abgerundetſten Vorſtellungen des Kgl. Schauſpielhauſes gehören die der Klaſſiker, zumal Schillers, dann aber die moderner Salonluſtſpiele, während ſpezifiſch moderne Schauſpiele in Bezug auf Stil noch mancherlei Wünſche übrig laſſen. Mancherlei Kräfte ſind zur Zeit noch zu ſuchen, ſo ein erſter Komiker, ein erſter Held, eine erſte Heroine, ein erſter Charakterdarſteller, Fragen, die demnächſt zu löſen ſein und deren Löſungen den künſtleriſchen Charakter des Kgl. Schauſpielhauſes weſentlich beeinfluſſen werden. Möchte dem regen Eifer zu Reformen, für die ſich auch die jugendliche Kraft des Dramaturgen, des Hofraths Dr. W. A. Meyer, einſetzt, ein voller Erfolg beſchieden ſein, zum Heile der Dresdener Kunſt, die dem Kgl. Hoftheater ſchon ſo vieles verdankt.

Leonh. Lier.

Was kann Mozart für unsere Zeit bedeuten?

Von Edvard Grieg (Chriſtiania).

„Was für ein Geſicht würden Bach, Händel, Haydn und Mozart machen, wenn ſie eine Oper von Wagner zu hören bekämen?“ fragt ein engliſcher Muſikſchriftſteller. Ich will mich nicht darauf einlaſſen, für die drei erſten zu antworten, aber es iſt nicht ſchwierig zu ſagen, daß Mozart, das univerſelle Genie, deſſen Seele frei von Philiſterei war, nicht nur ſeine Augen weit aufreißen, ſondern ſich wie ein Kind freuen würde über all die neuen Eroberungen im Drama und Orcheſter. In dieſem Licht muß man Mozart ſehen. Wo er am größten iſt, umfaßt er alle Zeiten. Was macht es, wenn eine Generation blaſiert genug iſt, ihn überſehen zu wollen? Die Schönheit währt ewig, und die Gebote der Mode können ſie nur für Augenblicke verdunkeln. Was unſere Zeit anbelangt, ſo iſt es gut, daß Wagner ſelbſt Mozarts Namen auf ſeinen Schild geſchrieben hat. Sein Glaube an Mozart geht unzweifelhaft aus ſeinen Schriften hervor, und er hat ſich damit in ſcharfen Gegenſatz zu jenen Muſikern unſerer Zeit geſetzt, die ſo vorgeſchritten ſind, daß ſie nicht länger Mozarts Muſik hören mögen und ſie nur notgedrungen auf ihre Konzertprogramms ſetzen. Ich hoffe, daß meine Leſer nicht dieſen arroganten Unverſtand teilen, da ich nur unter der Vorausſetzung ihrer Sympathie für den unerreichbaren Meiſter von ihm reden kann.

Wenn ich ſchreibe „unerreichbar“, verletzt das Wort vielleicht die Ohren mancher. Was ſollen wir denn erſt von Bach, Beethoven und Wagner ſagen? Aber in gewiſſem Sinne iſt Mozart, ſelbſt wenn man ihn mit dieſen Heroen vergleicht, unerreichbar. Bei Bach, Beethoven und Wagner bewundern wir in erſter Reihe die Tiefe und Kraft des Menſchengeiſtes; bei Mozart den göttlichen Inſtinkt. Seine höchſten Inſpirationen ſcheinen unberührt von menſchlicher Arbeit. Im Gegenſatz zu den genannten Meiſtern bleibt keine Spur von Anſtrengung in den Formen zurück, in die er ſein Material goß. Mozart hat die kindliche, glückliche Aladdin-Natur, die alle Schwierigkeiten wie im Spiel überwindet. Er ſchafft wie ein Gott ohne Mühe.

Sein Leben währte von 1756—1791. Welch kurzer Zeitraum! Welch ein Ozean von Werken! Hätte Mozart ſein ganzes Leben lang nichts Anderes gethan, als komponieren, dieſe Menge wäre erſtaunlich geweſen. Aber man denke an ſeine Kunſtreiſen! Schubert, der nicht einmal ſo lange lebte wie Mozart, hat es ihm in dieſer Hinſicht gleich gethan; aber Schuberts Leben war ſtill und iſoliert.

Digitized by Google

Was zuerſt und vor allem unſere Bewunderung bei Mozart als Kind erregt, iſt ſeine Frühreife; ſeine Meiſterſchaft in der Kompoſitionstechnik iſt ebenſo erſtaunlich wie ſeine Konzertleiſtungen auf dem Piano. Dieſes Phänomen kann nur durch ſeine Erziehung erklärt werden. Eine ähnliche Trainierung hat wohl kein Komponiſt, nicht einmal Mendelsſohn erhalten. Wir wiſſen, daß Mozarts Vater, der ſelbſt ein ausgezeichneter Muſiker war, ſein ganzes Leben und ſeine Arbeit vor allem dem widmete, aus ſeinem Sohn einen Mann zu machen, während er gleichzeitig ſein muſikaliſches Talent leitete und entwickelte. Wenn wir den jungen Mozart in einem Briefe ſchreiben ſehen: „gleich nach Gott kommt Papa", begreifen wir, wie hoch er ſeinen Vater ſchätzte; und in ſeiner rührenden Sohnesliebe finden wir einen der Pfeiler, auf dem die Reinheit ſeiner Kunſt beruht. Seine frühe Meiſterſchaft in der Technik und in der reinen Schönheit der Form verdankt er unzweifelhaft der Erziehung, die er in ſeinem väterlichen Hauſe bekam. Seine frühe und vollſtändige Meiſterſchaft in der Kompoſitionstechnik fordert zu einem Vergleich mit Wagner heraus. Beide errangen ihre Unſterblichkeit durch ihre Opern. Beide warfen ſich mit der ganzen Begeiſterung der Jugend auf dieſen Kunſtzweig. Wagners Erfahrung, die er ſich durch ſeine Thätigkeit als Dirigent erwarb, hat ihr Gegenſtück in der ſtrengen Aneignung, die Mozart bei ſeinen muſikaliſchen Arbeiten durchmachte, die er bereits in ſeiner Kindheit begann. Das Reſultat iſt in beiden Fällen Klarheit. Beide Muſiker ſind vom erſten Schritt Meiſter des verwickelten Apparates, der erforderlich iſt, eine Oper zu ſchreiben, und den die meiſten Komponiſten erſt durch lange und anſtrengende Arbeit zu erlernen vermögen. Stellen wir die beiden jugendlichen Meiſterwerke „Entführung aus dem Serail" und „Tannhäuſer" neben einander. Es giebt kein Schwanken in ihnen, ſondern vollſtändige Sicherheit hinſichtlich des Ziels, ſowie der Wahl der Mittel. Auf Grundlage dieſer techniſchen Meiſterſchaft entwickelte die Individualität beider Künſtler ſich mit erſtaunlicher Schnelligkeit. Der Schritt vom „Tannhäuſer" zum „Lohengrin" iſt ebenſo groß wie der von der „Entführung" zum „Figaro".

Lohengrin und Figaro! Das warme Licht vollbewußter Perſönlichkeit ſtrahlt aus jedem Ton dieſer beiden Meiſterwerke. Und blicken wir weiter auf die ſchaffende Thätigkeit beider Komponiſten, ſo werden wir von Wehmut ergriffen, wenn wir Mozarts Schickſal betrachten. Alle Hauptwerke Wagners ſollten erſt noch geſchrieben werden — ja, auch die beiden größten Werke Mozarts: „Don Juan" und „Zauberflöte" — aber nach ihnen wurde ſein Lebensfaden durchſchnitten. Mozarts Tod vor dem fünfunddreißigſten Lebensjahre iſt vielleicht der größte Verluſt, den die muſikaliſche Welt jemals erlitten. Bis zu ſeiner letzten Stunde blieb ſein Genius in der Entwickelung. In der „Zauberflöte" und dem „Requiem" bekommen wir eine Ahnung davon, daß neue, bisher verborgene Quellen im Begriff waren, hervorzuſprudeln. Daß Mozart erſt ſo ſpät in ſeinem Leben Bach kennen und lieben lernte, muß als ein weſentlicher Umſtand in Bezug auf dieſe Thatſache betrachtet werden. Mit welch tiefer Innerlichkeit er dieſen Mann, von dem Beethoven ſagte: „nicht Bach, ſondern Ozean ſollte er heißen!" — in ſeiner eigenen Perſönlichkeit Wurzel ſchlagen ließ, ſehen wir unter anderm in dem ſchön fugierten Choral im letzten Akt der „Zauberflöte". Bei Wagner war es ſeine polyphone Begabung, welche ihm ſeine ſpäteren Triumphe ſicherte; und dieſelbe Fähigkeit hätte Mozart zu neuen Siegen geführt, wenn er länger gelebt hätte. Denn dieſe Fähigkeit lag, trotz des italieniſchen Einfluſſes, in der Tiefe ſeiner germaniſchen Seele, die erſt durch Bachs Hilfe ausgelöſt werden konnte.

„Ja, aber" — ſagen die Leute — „der fürchterliche Text in der ‚Zauberflöte'!" — Aber verſtehen Sie denn nicht, daß der Text durch die Muſik umgedichtet, von ihr geadelt und damit hoch über die Trivialität erhoben wird? Wenn die Muſik

dieſe Fähigkeit nicht beſäße, würden viele ihrer größten Meiſterwerke ungenießbar ſein. Ich kann gut begreifen, daß ein geiſtvoller Litterat, der nicht imſtande iſt, zu hören, wie der Text von den Tönen verfeinert und lebendig gemacht wird, der ihn von ausſchließlich litterariſchem Geſichtspunkt betrachtet, es unbehaglich finden kann, der Zauberflöte zu lauſchen, ja ſogar Opern mit weit beſſerem Text. Ein großer Komponiſt vermag jeder Einzelheit eines Gedichtes ſeinen Geiſt einzublaſen, wie geiſtlos ſie auch ſei; und wer einer Opernvorſtellung mit vorzugsweiſe litterariſchem Intereſſe anwohnt, riskiert leicht, die beſtinſpirierten Stellen zu verlieren. Denn — wie wunderlich es auch klingen mag — dieſe erhebt ſich oft am höchſten auf niedrigem litterariſchen Untergrund. Wir müſſen ſo weit kommen in unſerm Verſtändnis eines Dramas, das aus Worten und Tönen zuſammengeſetzt iſt, daß wir begreifen: die Muſik ergänzt bisweilen die Worte und vice versa.

Wenn wir Mozart mit Wagner vergleichen, drängt ſich uns die Wahrheit des Sprichwortes auf: „die Gegenſätze berühren ſich!“ Daß dieſe zwei Meiſter die „Gegenſätze“ repräſentieren, begreift jeder Muſikfreund leicht; aber es wird notwendig ſein, zu zeigen, inwieweit ſie „einander berühren“. Ganz gewiß muß Weber als Wagners unmittelbarer Vorläufer betrachtet werden; aber wenn man Gluck — und nicht mit Unrecht — den Mann nennt, auf deſſen Schultern Wagner ſteht, dann müſſen wir auch nicht vergeſſen, wie viel er Mozart verdankt. Denn Mozarts Größe liegt in der Thatſache, daß ſein Einfluß auf das muſikaliſche Drama ſich bis in unſere Zeit hinein erſtreckt. Ich denke z. B. an das entwickelte Recitativ, in dem Mozart mehr und mehr Bahnen betrat, die es Wagner vorbehalten war, für das moderne Muſikdrama in ſeinem Dialog noch weiter zu entwickeln. Einzelne Recitative der Donna Anna und Elvira im „Don Juan“ ſind die Muſter, nach denen unſere ganze neuere Auffaſſung vom Recitativ gebildet iſt. Daß Wagner auch direkt Mozart anzuwenden verſtand, zeigt ſich ſeltſamerweiſe an einer Stelle im Lohengrin, die, obſchon echt wagneriſch im Kolorit, doch in der Anlage ihr muſikaliſches Gegenſtück im „Don Juan“ hat. Man vergl. z. B. Ortruds Worte im 2. Akt: „Stärkt mich im Dienſte eurer heil'gen Sache, — Vernichtet den abtrünn'gen ſchnöden Wahn!“ mit dem Schluß des 1. Aktes des „Don Juan“, der Muſik zu Donna Annas Worten und dem Chor: „Bebe, ſchwarzer Miſſethäter!“

Ich erwähne dies, um zu zeigen, daß die Herren Wagnerianer am beſten thäten, leiſe zu ſprechen, wenn ſie davon reden, daß man Mozart ignorieren könne. Dieſe Geringachtung wäre zu lächerlich, als daß man ſich darum zu kümmern brauchte, wenn nicht ſo viele Opernleiter einſeitige Wagnerianer wären. Wie oft habe ich nicht in Deutſchland vortreffliche Darſtellungen von Wagners Muſikdramen unter Leitung derſelben Dirigenten gehört, die eine Mozartoper in elendeſter Weiſe abpfuſchen. Ja, an einzelnen Orten überläßt man dieſe Opern ſogar den zweiten Kapellmeiſtern, während ſich der Hauptdirigent Wagner vorbehält. Unter ſolchen Umſtänden iſt es zuviel verlangt, daß man eine Mozartvorſtellung mit einem Eindruck verlaſſen ſoll, der annähernd dem Wert der Oper entſpricht.

Wenn unſere Generation ſich anſtellt, als wäre ſie Mozart entwachſen, liegt die Haupturſache in dieſem Umſtande. Würde eine Wagneroper ebenſo nachläſſig aufgeführt, würden wir wunderliche Dinge zu ſehen bekommen; und dergleichen werden wir zu ſehen bekommen, wenn die Reaktion eintritt. Da wird Wagner bekommen, was Wagners iſt, und Mozart, was Mozarts iſt. Alle Kunſt gehört der Geſchichte an und muß hiſtoriſch geſehen werden. Alle Eroberungen unſerer Zeit in Bezug auf die Orcheſtrierung, Harmonie u. ſ. w. hatten ihr Gegenſtück in Mozarts Zeit. Auch er war neu — ſo neu, daß ſeine Kühnheit ſtarke Oppoſition unter den Muſikern ſeiner Zeit erregte; und auch Wagner wird eines Tages ebenſo aus der Ferne geſehen und hiſtoriſch beurteilt werden. Dann wird es ſich zeigen, wie viel

es bedeutet, aufrecht zu stehen wie Mozart trotz der wechselnden Zeiten. Es ist nicht schwer zu stehen, wenn man ringsum von lauter Sympathie und voller Anerkennung der ganzen jungen Generation umgeben ist.

Mozart hatte keine Schülerscharen und mußte seine Werke den Zufallslaunen der kommenden Zeit überlassen. Eine neue Generation fand neue Aufgaben auf dem Gebiete des musikalischen Dramas. Mozart wurde nicht nur vernachlässigt. Die skandalöse Aufführung seiner „Zauberflöte" in Paris zeigte, daß er auch nicht einmal einen hatte, der seine Sache und seine Ideale verfocht. Mozarts Opern hatten ein ähnliches Schicksal wie die großartigen katholischen Bauwerke des Mittelalters, die nach der Reformation von den Protestanten brutal überkalkt wurden. Aber wie man später die Kalkschicht wieder fortgekratzt und mit Bewunderung die ursprüngliche mächtige Schönheit wieder entdeckt hat, die sich dahinter verbirgt, so beginnen auch Mozarts Werke wieder von den wenigen betrachtet zu werden, die sich an die Arbeit der Rechtfertigung gemacht haben und ihn durch schöne, seines Genies würdige Aufführungen aus dem Staube der Pietätlosigkeit, der sich im Laufe der Zeiten auf all die feinen Züge seines edeln Antlitzes gelegt hat, hervorzuziehen suchen.

Aber woher kommt dieser Mangel an Ehrerbietung für Mozart bei so vielen jungen Musikern? Das ist der Kernpunkt der Sache. Viele von uns haben in unserer Jugend Mozart geliebt — ja ihn verehrt; aber dann aßen wir von der Frucht der modernen Erkenntnis, eine Sünde, die gleich der Sünde im Garten Eden uns aus unserm Paradies vertrieb. Einige von uns hatten das Glück, den vollständigen Fall zu vermeiden und fanden den Weg wieder zurück. Ein moderner Musiker kann leicht die Ursache für diese Wandlung finden; sie liegt im Verhältnis der Jungen zur Zeichnung und Farbe. Wir beginnen unsere künstlerische Ausbildung damit, die Linien zu lernen. Unsere Lehrer stellen uns die großen Meister der Vergangenheit vor, die in der Hinsicht niemals übertroffen worden sind. Wir studieren sie, lernen sie lieben und ihnen nachahmen. Die moderne Kunst kennen wir noch nicht, sie wird uns so viel wie möglich ferngehalten. Aber dann kommen wir zum ersten Male hinaus, und siehe! die lebhaften, strahlenden Farben, denen unsere Zeit den Ehrenplatz angewiesen hat, rufen uns lockend von jedem Blatt. Wir werden berauscht, begeistert, vergessen unsere früheren Ideale und ergeben uns auf Gnade und Ungnade den Verlockungen der sinnberauschenden Farben. Das war es, was der vorigen Generation widerfuhr, und die neuesten neuen Komponisten finden mehr als jemals Freude daran, sich in den Farbensee zu stürzen, wo keine Ideen oder Formen oder Linien sie erretten oder davor bewahren können, tiefer und tiefer zu sinken. Freilich kann man noch hie und da einige Linien finden; aber sie sind meist traurig in der Zeichnung. Dennoch liegen Anzeichen eines Umschlags vor. Eine kleine Minorität fühlt bereits den Drang nach reinen Linien so stark, daß wir hoffen können, es binnen nicht zu langer Zeit zu einem Resultat führen zu sehen. Die neue Kunst wird nicht alle Farben fliehen, sie wird das Evangelium der wahren Lebensfreude predigen, wird Farben und Linien vermählen und zeigen, daß sie ihre Wurzeln in aller Vergangenheit hat und ihre Nahrung aus alten wie aus neuen Meistern saugt. Sie wird uns auch neue reproduzierende Männer bringen, voll ausgerüstet zu der großen That, die Meister aller Zeiten vorzuführen, und dann wird auch wieder Mozarts Zeit kommen. Ein Bild Vautiers stellt einen Supplikanten dar im Vorzimmer eines Großen. Er ist ärmlich gekleidet und erwidert auf die an ihn gerichtete Frage die Mottoworte des Bildes: „Ich kann warten!" So ist es auch mit Mozart — er kann warten. Er ist bescheiden. Er verlangt nicht, mit Lärm und Prunk hervorzutreten, sondern wartet, bis seine Zeit kommt; denn er weiß, sie wird kommen.

Bisher sprach ich von Mozarts dramatischen Werken; aber dasselbe gilt auch von seinen Orchesterwerken. Bei den komplizierten Verhältnissen unserer Zeit wird man natürlich Spezialist. So sehen wir sich Wagner vollständig auf die Oper beschränken. Die ältere Schule war umfassender, und das gilt speziell von Mozart, daß seine Größe als Opernkomponist uns nicht verleiten darf, andere Seiten seiner Produktion zu übersehen. Hier haben wir ein neues Zeugnis von Mozarts Universalität. In der Kirchenmusik, in der Kammermusik, im Konzertsaal ist er überall gleich groß. Glücklicherweise ist Mozart im Konzertsaal weniger mißhandelt als im Theater, dank den ausgezeichneten Virtuosen, von denen viele zugleich vortreffliche Musiker waren. Unter dem Schutz dieser Meister haben viele von Mozarts schönsten Pianokonzerten, Sonaten, Streichquartetten und Quintetten ihren Platz in den Seelen der Konzertbesucher als Offenbarungen höchster Schönheit bewahrt. Ja, selbst in der Romanze, in der die neuere Zeit Meister hervorgebracht hat, die völlig neue Bahnen eröffneten, kann ein kleines Lied wie das „Veilchen" siegreich den Vergleich bestehen mit Schubert, Schumann, Franz und Brahms.

Mehrere Komponisten haben versucht, Mozart einem Modernisierungsprozeß zu unterwerfen und ihn dadurch schmackhafter für das Publikum zu machen. Ein gefährliches Unterfangen! So hat der russische Meister Tschaikowski mit bewunderungswürdigem Takt und Feingefühl einen Teil der mehr oder minder bekannten Pianostücke und Chorsachen zu einer Orchestersuite in modernem, instrumentalem Gewande gesammelt. Ich selbst habe versucht, durch Anwendung eines zweiten Pianos einigen der Pianosonaten Mozarts ein Klanggepräge zu geben, das unsern modernen Ohren zusagt; ich veränderte dabei nicht eine Note Mozarts, eine Pietät, die wir ihm schuldig sind. Wenn man so verfährt, ist nichts dagegen einzuwenden, daß man eine Modernisierung versucht, um seine Bewunderung für einen alten Meister zu beweisen. Mozarts Orchesterwerke beweisen uns, daß er Farben hat, die frisch genug sind, unser Ohr noch heute und in einer unbegrenzten Zukunft zu bezaubern. In Hinsicht der Klarheit und des Wohllauts können wir aus Mozarts Instrumentation noch viel lernen. Wer Klangschönheit studieren will, kann Mozarts Partituren öffnen, wo er will, und er wird reiche Ernte einbringen. Und diese orchestrale Klangschönheit hat die unschätzbare Eigenschaft, entbehrt werden zu können. Eine für Piano transkribierte Orchesterpartitur Mozarts wird nicht zerstört (wie es z. B. mit Berlioz und seinen Nachfolgern der Fall ist); denn seine Musik ist der Art, daß sie ihrer Farben beraubt werden kann, ohne ihren Reiz zu verlieren. Ein Blick in seine drei wunderbaren Symphonien in Es-dur, G-moll und C-dur beweist dies vollkommen. Sie zeigen uns den Meister auf der Höhe seiner Kraft. Alle drei wurden im Sommer 1788, d. h. drei Jahre vor seinem Tode geschrieben. Wir bemerken mit einem Male den großen Schritt von Haydns zu Mozarts Behandlung dieser höchsten instrumentalen Form, und unsere Gedanken werden unwillkürlich zu dem jungen Beethoven hingeleitet, der ohne nennenswerten Bruch sich von dem Punkt erhebt, den Mozart erreichte, zu jenen stolzen Zinnen, die er allein auserwählt war, zu erklimmen. Mit Ausnahme von Bach, der hier, wie überall, der Grundpfeiler ist, auf dem alle moderne Musik ruht, hat keiner so gut wie Mozart es verstanden, die chromatische Tonleiter anzuwenden, um das Höchste in der Musik auszudrücken. Wir müssen bis zu Wagner gehen, bis wir wieder die Chromatik als Ausdruck innigen Gefühls angewendet finden. Bei Spohr, der sie in großer Ausdehnung benutzte und in so vielen Beziehungen Mozart folgte, bleibt sie ohne tiefere Bedeutung.

Von Mozarts *Kammermusikwerken* nennen wir als besonders bewunderungswürdig das Streichquartett in G-moll, das Piano-Quintett in Es-dur und das Piano-Quartett in G-moll. Es ist eine eigentümliche Thatsache, daß Mozart jedes Mal,

wenn er sich in G-moll bewegt, sich selbst übertrifft. Von seinen Streich-Quartetten sind die sogenannten „sechs berühmten" mit Recht bewundert. Die Einleitung zum C-dur-Quartett enthält auch kühne chromatische Wirkungen, die selbst liberale Musiker seiner Zeit nicht recht gutzuheißen vermochten.

Von den Piano-Konzerten ist das in D-moll das berühmteste und schönste, man möge aber Mozarts Original und nicht Hummels Ausgabe benutzen, die mit willkürlichen Veränderungen versehen ist. Eine charakteristische Illustration zu Mozarts Arbeitsmethode kann hier angeführt werden. Ich sah in Wien das Manuskript des D-moll-Konzertes. Beim Finale ist Mozart durch irgend etwas in seiner Arbeit gestört worden. Als er sie wieder fortsetzte, nahm er sie nicht da wieder auf, wo er stehen geblieben war. Ein Federstrich über das ausgezeichnete Bruchstück, ein neues Finale, das wir alle kennen! Kein mühsames Suchen nach dem verlorenen Faden. Es scheint, als wenn er eine große Form auch am liebsten in einer einzigen großen Stimmung ausführte. Kein Wunder, daß selbst das geübteste Auge und Ohr keine Art Bindeglieder entdecken kann. Wir können diese Arbeitsmethode, die nur den wenigsten gegeben ist, nur mit Bewunderung sehen.

In seinen Piano-Trios leistete sich Mozart sozusagen eine Siesta. Dagegen hat er uns oft sein Bestes in seinen Sonaten für Violine und Pianoforte gegeben. Wir stehen verblüfft vor dem großen Schritt von Haydns Naivität zu Mozarts Gedankentiefe. Daß er nicht immer gleich tief ist, kann uns nicht in Erstaunen versetzen; im Gegenteil. Wir lesen in seiner Biographie von seiner verzweifelten Lage, die ihn zwang, für Kreti und Pleti zu schreiben, selten aus innerem Antrieb, und man begreift, welchen inneren Reichtum er besessen haben muß, wenn auch so vieles von diesen Werken die Fähigkeit besitzt, dem Geiste der Zeit zu trotzen.

Die Bereitwilligkeit, mit der Mozart jedem Ersuchen um Kompositionen entgegenkam, wirft auch das beste Licht auf seinen liebenswürdigen Charakter. Seine vielen Klaviervariationen und Konzert-Arien künden von dieser Liebenswürdigkeit, und selbst wenn sie kaum Lebenskraft genug haben, das heutige Publikum noch zu interessieren, verraten sie doch den Meister und werfen ein Streiflicht auf den Menschen Mozart.

Ehe ich diesen Artikel schließe, will ich einen Augenblick bei Mozarts Schwanengesang verweilen, jenem Werk, das, erfüllt vom Geiste der Ewigkeit, empfangen und geboren wurde, als die Hand des Todes bereits nach dem Meister ausgestreckt war: Sein Requiem zeigt uns selbst in seiner Unvollständigkeit, vielleicht mehr als eins seiner andern Werke, welch unberechenbaren Schatz er mit sich ins Grab nahm. Welche Teile dieses Werkes von Mozart sind und welche nicht, ist eine Frage, die nun vielleicht als entschieden angesehen werden kann. Aber gegenüber all den Schätzen, die das Requiem enthält, können wir doch nicht unterlassen, unser Erstaunen darüber auszudrücken, daß derselbe Meister, der ein Requiem aeternam, ein Rex tremendae, ein Recordare, ein Confutatis, ein Lacrymosa — dessen Erhabenheit über alle Beschreibung ist — schreiben konnte, daß dieser selbe Meister in dieses selbe Werk eine Nummer wie Tuba mirum mit ihrem mehr als kläglichen Anfang einfügen konnte, mit ihrer geradezu verzweifelt obligaten Posaune (oder Fagott) und ihrem durch und durch weltlichen Pomp. Ist dies wirklich von Mozart, so ist nur eine Erklärung möglich — daß er aus Bequemlichkeitsrücksicht ein Fragment benutzte, das in einer sehr frühen Periode komponiert war. Es scheint stark von den Italienern beeinflußt, und ich besinne mich auch gut, mit welcher Vorliebe es von diesen bei einer Aufführung in einer römischen Kirche behandelt wurde. Die Solostimme wurde überdies von Kastraten gesungen, was diesem Satz noch mehr jede Idealität raubte. Aber will man die Chorsätze in Mozarts Requiem hören, muß man nach Italien reisen. Niemals habe ich solche vokalen Wirkungen gehört, solche

Pianiſſimos, ſolche mächtigen Steigungen, ſolche Fortiſſimos. Wie viele Menſchen haben nicht Troſt und Heilung gefunden durch dieſe Töne. Ole Bull bat ſeine Frau, ihm Mozarts Requiem in ſeinen letzten Augenblicken zu ſpielen. Für uns hat Mozarts Leben einen ſchönen, wenn auch wehmütigen Abſchluß gerade durch dieſes Requiem erhalten. Es trägt uns zu höheren Sphären.

Mozart ſteht vor uns als die Verkörperung der kindlichen Lebensfreude, des liebenswürdigen Wohlwollens und der Anſpruchsloſigkeit. Er war imſtande, ſeine „Zauberflöte" in Schikaneders „Theaterbude" aufzuführen, ohne ſeine künſtleriſche Würde zu kompromittieren.

Obſchon Mozart nicht nach ſeinem wahren Wert gewürdigt wurde, ſo lange er lebte, hat die Nachwelt ihn doch in das Pantheon geſtellt als einen der größten Meiſter aller Zeiten. Wenn ich ſagte, daß er auch heute nicht geſchätzt wird wie es ihm gebührt, ſo wiederhole ich, daß meine Bemerkungen nur auf die Klaſſe moderner Muſiker hinzielen, die ſowohl die Macht als die Fähigkeit haben, ſeine größten Werke in würdiger Weiſe auf den Theatern aufzuführen, und die es doch nicht thun. Beethoven iſt glücklicher geſtellt. Die Dreieinigkeit Bach, Beethoven, Wagner iſt von der neuen romantiſchen Schule als ein Glaubensartikel aufgeſtellt. Aber Mozarts Verdienſte übergehen ſie, und es wird wahrſcheinlich noch etliche Zeit vergehen, bevor die Neuromantiker ſich entſchließen werden, Mozart in ihre Glaubenslehre aufzunehmen. Dieſe junge Schar von Neuromantikern erinnert mich in ihrer blinden Einſeitigkeit an Anderſens Märchen „Schneekönigin", wo von einem Zauberſpiegel erzählt wird, mit dem eine Teufelsſchar durch die Luft flog. Sie trieben tolle Streiche dort oben und ließen in ihrem Uebermut den Spiegel zur Erde fallen, wo er in unzählige Stücke zerbrach. Einer dieſer Splitter flog einem kleinen Jungen ins Auge, was zur Folge hatte, daß er alles verkehrt ſah, nicht nur mit ſeinem körperlichen, ſondern auch mit ſeinem geiſtigen Auge. Das Schöne erſchien ihm häßlich, das Große klein, und ſein geſunder Sinn wurde von dünkelhaftem Wiſſen, Ziererei und hyperkritiſchem Geiſt zerſtört.

Man könnte faſt glauben, viele von unſern einflußreichen Muſikern haben einen ſolchen Splitter des Zauberſpiegels in ihren Augen, der ſie hindert, Mozarts Schönheit in ihrem vollen Glanze zu ſehen. Möchte es ihnen wie dem Jungen ergehen! Ein glücklicher Zufall entfernte den Splitter. Der altkluge Zauberbalg ſchwand, und das Kind hielt wieder Einzug in ſeine Seele. Und ich ſchließe: „Es lebe die Kunſt, die, wenn ſie auch die höchſten Höhen und die tiefſten Tiefen ausmißt, dennoch — das Kind bewahrt. Es lebe der unvergleichliche Meiſter, der uns lehrte, dieſes Kind zu lieben: es lebe Mozart!"

Der historische Cyrano de Bergerac.

Als der macedoniſche Heldenkönig das Grabmal des Achilleus auf der Stätte des ehemaligen Troja beſuchte, pries er, wie ſeine Biographen berichten, nach tiefer Ergriffenheit endlich Worte findend, den Sohn des Peleus glücklich, weil er einen Homer als Herold ſeiner Thaten gefunden habe. Mag der große Alexander nun wirklich ſolche Aeußerung gethan haben oder nur ein gelehrter

Savinien de Cyrano.
1619–1655.

Homeride von Alexandria dem König ad majorem poetae gloriam ſolche Worte in den Mund gelegt haben, es liegt eine tiefe und ſchöne Weisheit in dieſen Worten, die die belebende und die Jahrhunderte überdauernde Kraft des dichteriſchen Genius und der von ihm geadelten Menſchen und Werke feiern. Staunend und freudig haben wir in den letzten Monden wieder erlebt, wie eines klugen und liebenswürdigen Poeten Zauberſtab einen Toten im dunkeln Gewölbe des litterariſchen Mauſoleums Frankreich zu neuem Leben erweckt hat. Der Hiſtoriker mag noch ſo fleißig und vollſtändig

Digitized by Google

Daten und Thaten im Leben ſeines Helden aus dem Staub der Archive und Bibliotheken hervorſuchen und zuſammenſtellen: über den Kreis ſeiner Fachgenoſſen hinaus wird der Ruhm ſeiner Entdeckerthat in den allerſeltenſten Fällen hinausdringen. Ein in vergeſſenem Grab ruhendes Gerippe wird in einem Ehrenſarkophag mit rühmender Inſchrift neu beſtattet, das iſt alles. Anders der Dichter. Er vermag blaſſes Gebein mit blühendem Fleiſch zu umkleiden, längſt Verſtorbenen Farbe und Leben einzuhauchen. Wo den emſigen Forſcher vergilbte Papiere und ſteinerne Zeugen der Vergangenheit im Stiche laſſen, giebt ihm ein Gott, Dunkles auszudeuten, Fehlendes zu ahnen, Lücken zu ergänzen, geſpenſtiſche Schatten unter einer Fülle Lichts zu erſticken. Längſt war die Aſche des edeln Herrn von Cyrano in alle Winde zerſtoben, die Schöpfungen ſeiner Feder nur zum geringſten Teil bekannt, ſelten gelobt, ſeltener geleſen. Erſt 300 Jahre nach ſeinem frühen Hinſcheiden kam eine wirklich vollſtändige, leidlich kritiſche Ausgabe ſeiner Schriften zuſtande, und nur ein paar geiſtreiche Köpfe, die gern aus Prinzip abſeits gingen, wußten von dem eigenartigen Mann rühmend zu melden. Einem jungen Poeten blieb es vorbehalten, den Namen Cyrano de Bergerac populärer zu machen als irgend einen im zeitgenöſſiſchen Frankreich, und keine geiſtige Grenzſperre hielt den Siegeslauf dieſes Namens über Meere und fremde Länder auf. Und das einmal erweckte Intereſſe beſchränkt ſich nicht auf den Helden von Edmond Roſtands heroiſcher Komödie, es folgt auch den Spuren des leibhaftigen Herkules Savinien de Cyrano. Der durch Molières gewaltigen Schatten Verdunkelte feiert als Poet ſeine Auferſtehung. Die Pariſer Originale und die Amſterdamer Nachdrucke ſeiner Schriften in Duodez werden beim Antiquar ein begehrter, hoch bezahlter Artikel, die Neuausgabe, die Jakob, der treffliche Bibliophile, in den fünfziger Jahren beſorgt, erlebt Auflage über Auflage, und auch die 20 Centimes Ausgabe der Bibliothèque nationale verſchafft dem toten Herrn von Cyrano den Ruhm, den in Deutſchland einſt ein Hebbel ſo ſehnſüchtig begehrte, „daß ſeine Dichtungen ihren Prachtrock abwerfen möchten, um ſich auf Jahrmärkten und Kirchmeſſen in einem Bauernkittel von Fließpapier umherzutreiben". Von unzähligen Federn iſt hüben und drüben mehr oder minder gründlich unterſucht und erwogen worden, ob der hiſtoriſche Cyrano als Menſch und Poet ſolches Intereſſe verdiene, ob er auch ohne die lebenſpendenden Künſte ſeines Kollegen in Apoll imſtande ſei, eine Wiederauferſtehung zu feiern. Ich will die Frage meinerſeits gleich kurz entſcheiden: für den intereſſanten Menſchen Cyrano mit einem rückhaltloſen Ja, für den Poeten nur unter Vorbehalt. Selbſt in den Kreiſen ernſthafter Litteraturfreunde pflegt man ſich mit den poetiſchen Erzeugniſſen der Zeitgenoſſen des Herren von Bergerac in der Regel nicht zu beſchäftigen: man genießt mit Recht lieber die köſtlichen Früchte, die die gereifte Kunſt des größten Sohnes jener Tage, Molières, gezeitigt.

Coquelin als Cyrano
(Photographie Boyer, Paris.)

Digitized by Google

Ohne Kenntnis der Leiſtungen der Mitſtrebenden liegt alſo die Gefahr nahe, den Poeten Cyrano zu unter- oder zu überſchätzen. Er iſt nicht der einzige und nicht der letzte jener Tage, der die Behauptung des antiken Dichters Lügen ſtrafte, daß unter den Waffen die Muſen ſchweigen. Die Hand, die morgens den Raufdegen führte, feilte abends zierliche Madrigale und Sonette für die Geliebte. Und ſelbſt das Urbild des berühmteſten der drei unſterblichen Musketiere Dumas', der Herr von Artagnan, hinterließ wenigſtens von großer Schreibſeligkeit zeugende Memoiren. In dem jungen Pariſer, der freilich ſein Lebtag als waſchechter Gascogner gelten wollte, ſteckte überhaupt ein weit größeres Stück Philoſoph und Dichter, als man von dem hitzigen Duellanten und tapferen Krieger gemeiniglich annimmt. Ohne die Notwendigkeit, die Ehre ſeiner berüchtigten großen Naſe zu verteidigen, wäre Cyranos Degen ſicherlich nicht ſo oft aus der Scheide geflogen. Wenn wir ſeinem Freund und litterariſchen Nachlaßwalter, Lebret, Glauben ſchenken dürfen, war er übrigens weit öfters bloß Sekundant als Selbſtfechter. Cyrano ſelbſt witzelt in einem Briefe „le duelliste" betitelt: „Ich komme mir oftmals wie ein Stachelſchwein vor, weil niemand ſich mir nähern kann, ohne ſich zu ſtechen!" Wer das auf dieſen Blättern getreu nachgebildete Portrait unſeres Helden beſchaut, wird die Witzeleien über die große Naſe vom heutigen Standpunkt zumal nicht recht begreifen; nicht dieſe breitbugige Adlernaſe des hiſtoriſchen Cyrano, ſondern die künſtlichen abnormen Giebel, die Coquelin und Kainz Roſtands Helden imputieren, wirken komiſch. Aber die groteske Satire liebte von jeher das Maßloſe, von Rabelais bis auf die Zeichner des Gilblas und Kladderadatſch, die ſich mit den Naſen des dritten Napoleon und des Bulgarenfürſten liebevoll beſchäftigen.

Ohne das Zureden ſeines Schulkameraden Lebret hätte Cyrano vielleicht nicht zum Kalbfell geſchworen. Dem nachgeborenen Sohn einer mit Glücksgütern nicht geſegneten Familie blieb nur die Wahl zwiſchen dieſem und der Tonſur. Zum Pfarrer hätte dieſer Freigeiſt, der ſpäter von den Kathedern und Kanzeln als Atheiſt verſchrien wurde, ſchwerlich getaugt. Schon ſeine Zeitgenoſſen behaupteten, kaum mit Unrecht, daß er ſeine ſteifleinene Tragödie „Agrippina" wohl nur geſchrieben habe, um dem Wüſtling Sejan nach Herzensluſt Schmähungen gegen die Gottheit in den Mund legen zu können, die ihm ſelber aus der Seele geſprochen waren. In ſeinem beſten dichteriſchen Erzeugnis, der Poſſe »Le pédant joué«, der genasführte Pedant, hat er Pfaffen und Scholarchen grob und boshaft genug mitgeſpielt. Schon die nächſte Generation kannte freilich auch davon nur dasjenige, was Molière entlehnt und unter eigener viel bejubelter und oft citierter Flagge mit der ganzen Skrupelloſigkeit genialer Nehmer aus dem Meer der Vergeſſenheit zu klaſſiſchen Geſtaden ſegeln ließ.

Bei ſolcher Geſinnung Cyranos war es auch kein Wunder, daß ſelbſt an dem durch Wunden und Schlachten morſch gewordenen Mann der fromme Bekehrungseifer einer verwitterten Couſine und Nonne, Madeleine Robineau, abprallte.

Coquelin als Cyrano
(Photographie Boyer, Paris.)

Digitized by Google

Edmond

Roſtand hat ſie als Roxane, jung, ſchön, blond, verführeriſch uns vorgeſtellt, und ſein Cyrano betet ſie zeitlebens an. Der echte Cyrano hatte ein faible für Blondinen. Gar nicht in Uebereinſtimmung mit dem herrſchenden Geſchmack ſeiner Zeit, geſteht er in ſeiner Epiſtel »Pour une dame rousse«: »Ne faut-il pas bien mieux que nous perdions notre franchise dessous des chaînes d'or?«

War die fromme Madeleine blond wie Roxane, um wie viel verdienſtvoller alſo Cyranos Standhaftigkeit. Lebret rühmt die Enthaltſamkeit ſeines Freundes in Speiſe und Trank. Bei den Belagerungen, die Cyrano während ſeiner Dienſtzeit durchmachte, iſt ihm dieſe Tugend gut zuſtatten gekommen. Er hat in Briefen aus jenen Tagen noch Humor genug, über Hunger und Durſt zu ſcherzen. Ein richtiger Weintrinker hätte auch ſchwerlich der von Maria von Medici wieder hergeſtellten römiſchen Waſſerleitung zwei oft recht trockene, ſtroherne Epiſteln gewidmet.

Wer ſich ohne Kenntnis der ganzen Gattung an dieſe Epiſteln, die mit Briefen im heutigen Sinne nichts zu thun haben, heranmacht, wird an der Lektüre nicht lange hängen bleiben. In den Liebesepiſteln iſt viel Schwulſt, wenig Witz, kein Feuer echter Leidenſchaft. In den »lettres diverses« wird man manch nette Pointe finden, in deren Schaffung Cyrano überhaupt ſeine Stärke hat. Dem damaligen Geſchmack gemäß handeln dieſe Briefe de omnibus rebus et quibusdam aliis. Als kulturgeſchichtliche Dokumente ſind Cyranos Briefſammlungen ebenſo wertvoll wie die Lebrets und des geſchwätzigen Loret, der ſelbſt Speiſezettel in Verſen beſchrieb. Auch den Briefſchreiber ſelbſt charakteriſiert manche Stelle in dieſen Epiſteln nicht übel. Wie früher mit dem Degen, ſteht Cyrano jetzt mit der Feder ſeinen Mann. Dem allmächtigen Mazarin gilt manche ſtachlige Zeile. Um Gönnerſchaft buhlte der trotzige Gascogner überhaupt nicht. Nur pro forma nahm er endlich den duc d'Arpagon als Patron an.

Dem ob ſeines Witzes gefürchteten Scarron warf er den Fehdehandſchuh hin. Den Burleskendichter Daſſoucy nahm er als Soucidas gern als litterariſchen Prügelknaben vor. Dem freſſenden Krebsſchaden im Litteratenleben jener Tage, dem kaum bemäntelten frechen Plagiatorentreiben rückt er in zwei Epiſteln zu Leibe. Nähme man, meint er, aus den Werken manches gefeierten Vielſchreibers das heraus, was nicht von ihm iſt, ſo bliebe nichts als eine Bibliothek von leeren Blättern. Ahnte er, daß ein Molière und Voltaire von ſeinen Schätzen borgen würden?

Die gelehrte Bildung ſeiner Zeit war unſerm Poeten in vollem Maße zu eigen. Gleichniſſe, Anſpielungen aus der antiken Geſchichte und Mythologie handhabt er mit größter Leichtigkeit. Mazarin-Theſeus ſchreibt bei ihm Herkules-Turenne. Seine Heldinnen entlehnen ihre Reize natürlich den Frauen Vergils und Ovids. —

Weit über dem Durchſchnitt ſeiner Zeitgenoſſen ſteht Cyrano in ſeinen reifſten Schöpfungen: Voyage dans la lune und Histoire des états du soleil. Phantaſie und Witz paaren ſich hier mit Geiſt und reſpektablem Wiſſen. Der Freigeiſt findet in luftigen Höhen die Möglichkeit, ſeinem Herzen Luft zu machen, auch über ganz perſönliche kleine Schmerzen. Die auf Erden ſo verſpottete große Naſe iſt unter ſeinen Mondleuten das Abzeichen der herrſchenden Kaſte.

In der Geſchichte der phantaſtiſchen Himmelsreiſen und der Romane vom Idealſtaat muß Cyranos Name ſtets mit Ehren genannt werden. Ueber Swift und Voltaire führt von ſeinen Himmelshiſtorien eine ſtattliche Reihe viel geleſener Schriften bis zu Camille Flammarion und Kurd Laßwitz' Planetenroman, dem ſich noch andere ähnliche Erſcheinungen der jüngſten Zeit anreihen ließen. Mit Cyrano als Autor der Sonnen- und Mondgeſchichten wird auch der Leſer unſerer Tage ſich leicht befreunden.

Und nun noch ein Wort über Edmond Roſtands Cyrano. Weder mit einer peinlich genauen Rekonſtruktion des hiſtoriſchen Mannes und Dichters, noch mit

Maria Reiſenhofer als Roxane
(„Cyrano de Bergerac", Akt V, Deutſches Theater, Berlin.)
(Atelier Schaarwächter, Berlin.)

Joſeph Kainz als Cyrano
(„Cyrano de Bergerac", Deutſches Theater, Berlin.)
(Atelier Höffert, Berlin.)

einem bloßen Gebilde frei ſchaffender Phantaſie haben wir es zu thun, wohl aber iſt beides glücklich zuſammengekommen. Ein Moſaikwerk aus tauſend Einzelheiten von oft wunderbarer Feinheit und doch den Eindruck friſcheſten Lebens machend. Nichts Angeleſenes, nichts nach der Studierlampe Riechendes, und doch könnte der Kenner der Werke Cyranos und der hiſtoriſchen Ueberlieferung Scene für Scene faſt mit Belegen begleiten.

In einem knappen, trocknen Brief »sur le blocus d'une ville« findet der geiſtreiche Neuſchöpfer die Grundlagen für einen ganzen vierten Akt.

Cyrano de Bergerac wird, nicht nur von der Gunſt einer vielleicht raſch verfliegenden Mode getragen, weiterleben, ſo, wie ihn Roſtand geſchaut und uns neu geſchenkt hat. Der Dichter des XVII. Jahrhunderts dürfte durch ſeinen freundlichen Fürſprecher auch auf der Bühne des XX. noch zu Worte kommen, und Edmond Roſtand kann denen, die an der Echtheit ſeines Helden zweifeln, die ſtolzen Worte des großen Florentiners entgegenhalten, mit denen dieſer den Tadel abwies, ſein Bildnis des Mediceers ſei nicht ähnlich: „Wer wird künftig den Lorenzo anders kennen, als wie ihn Michelangelo gemeißelt hat?"

Heinrich Stümcke.

Sehnsucht.

Die grosse Sehnsucht, die in allem lebt,
Hat immer ihre dunkeln Augen offen;
Den stillen Baum beseelt dasselbe Hoffen,
Das deine Tage aus dem Dumpfen hebt.

Sehnsüchtig klingt der Sang des Vogels her,
Der Blumen stummes Lied, die süssen Düfte,
Wie seelenvoll durchzittert es die Lüfte —
Und du, mein Herz, wie bist du sehnsuchtsschwer!

Gustav Falke.

Adele Sandrock.

Man sieht sie mit Bedauern aus dem Hause am Franzensring scheiden, in das man sie mit schönen Hoffnungen hatte einziehen gesehen. Denn die Wolter siechte schon lange; heroisch kämpfte sie den sieglosen Streit gegen Krankheit und Alter. Es schien eine ungemein günstige Fügung, daß so neben dem versinkenden Stern der aufgehende stand. Die Sandrock schien die einzige, die nach ihrer grundverschiedenen Art dies Erbe antreten konnte. Und nun kehrt sie dem Burgtheater den Rücken. Wie heißt's bei Goethe: „Wir irrten uns an einander." Ueber Nacht war die Sandrock berühmt geworden. Was ihr Jahre eines traurigen, unerquicklichen Wanderlebens geweigert hatten, das warf ihr die Gunst einer Stunde verschwenderisch in den Schoß. Man studierte im Theater an der Wien, das längst nicht mehr die Kräfte für schauspielerische Aufgaben hat, das die Entdeckung eines neuen Anzengruber schon aus Mangel an Darstellern bleiben lassen mußte, den „Fall Clemenceau". Und neben der genialen Mutter der Wilbrandt-Baudius, der seither kein ähnlicher Erfolg mehr vergönnt war, stand die Sandrock ebenbürtig. Man sah sofort: das war keine Schauspielerin aus der Talentfabrik, wo man sie zu Dutzenden erzeugt und mit der gleichen Marke in die Welt schickt — diese Person war eine Persönlichkeit und hatte eine ganz eigene Physiognomie.

Eine Stellung, über alles Erwarten glänzend, war mit einem Schlage gewonnen. Sie kam ans Volkstheater. Man hat heute vergessen, wie in der ersten Zeit an dieser Bühne Komödie gespielt worden ist. Es war nicht sehr löblich. Die Mittelmäßigkeit dominierte. Bei wichtigeren Vorstellungen mußte man regelmäßig auf mildernde Umstände plädieren. Um so sicherer, so souveräner machte sich die Sandrock bemerklich. Freilich erst, nachdem eine freundliche Strömung ihr zu Hilfe kam. Denn die Klassiker sind, trotz mancher löblichen Bemühung, an dieser Stätte niemals so recht heimisch geworden und behaupten sich gegenwärtig nur zu ermäßigten Preisen an den klassischen Donnerstagen durch das Bildungsbedürfnis des kleinen Mannes und zum ansehnlichen Schaden der Theaterkasse, der es sonst so vortrefflich ergeht, daß sie diese Einbuße leicht ertragen kann. Sie bieten Gelegenheit, manches gute Stück für eine Zeit zu halten; so wurde Hirschfeld mit seinen „Müttern" in unerhört jungen Jahren von Volkstheatersgnaden taxfrei für einen Tag in der Woche zum Klassiker gestempelt.

Richard Voß. Zu Ende einer müden Saison, mit Zweifel und Mißtrauen, wurde da sein erstes Stück, die „Alexandra", oder wars die „Eva?" — denn sie gleichen einander nicht nur im Titel — herausgebracht

„Die Frau des Tabarin" (Catulle Mendès)

Digitized by Google

Fedora (Sardou)

und machte einen ſtarken Eindruck. Es kam im Herbſt wieder und wurde ein Geſchäft. Nirgends ſonſt konnte Voß mit ſeinen ſonderbaren Konſtruktionen ſich behaupten. Denn er arbeitet in einem Grade mit Vorausſetzungen, die man eben nur hinnimmt, wenn man will, wie ſonſt keiner; er hat eine ſtarke, aber höchſt krauſe Einbildungskraft, liebt das Barocke und das Gewaltſame, wie denn ein gewiſſes ſich Auflehnen der Schwäche für ihn höchſt bezeichnend iſt. Dieſe ſeine Weiber nun, mit einem dunkeln Schuldgefühl in ſich, oder aber verderbt durch die Umſtände, in die ſie der Dichter hineinzuſtellen für gut befunden hatte, unbarmherzig gehetzt durch ſo und ſo viel Akte, bis ſie zum Schluſſe ſich einen gewaltſamen Ausweg ſuchen, wußte die Sandrock in einer vielleicht unübertrefflichen Weiſe zu verkörpern. Es war nach einem ſeiner ſchwächſten Stücke, nach „Schuldig", wo ſie ein Weib mit allen böſen Dirneninſtinkten zu ſpielen hatte, daß ihr Voß vor allem Publikum die Hand küßte. Eine ſtarke, eine ſo dargebracht vielleicht nicht ſehr geſchmackvolle, aber keine unverdiente Huldigung.

Aehnlich war ihr Erfolg in „Die Hochzeit von Valeni". Es war eine Reihe von Siegen, wie wir ſie in Wien kaum noch in ſo ununterbrochener Folge geſehen haben. Sie lohnten ſich ihr reichlich. Denn ihre Stellung war unangefochten; ihre Gage ſo fürſtlich, wie ſie vordem kaum ein beliebteſter und dominierender Mimiker, ſicherlich noch keine Tragödin bezogen hatte. Schon wurden in der Kritik ſehr ernſthafte Stimmen vernommen, die ſie über die Wolter ſtellten. In dieſem Sinne ſchrieb zum Beiſpiel der ſehr kluge Rudolf Valdek, dem nun gar der Verſtand in einer Wallung durchging und der eben damals, wie wir alle, ſchmerzlich nach dem Neuen in der Kunſt hungerte. Aehnlich ließ ſich Friedrich Uhl, einer unſerer beſten Köpfe, hören. Es war das Neue an ihr, das verblüffte, und ſchon damals begann man am Burgtheater irre zu werden, ſchon damals zeigten ſich die ſchweren Symptome jenes vagen Leidens, an dem dieſe Bühne nun ſeit der Ueberſiedlung ins neue Haus ſiecht und dem man gerne mit einer Transfuſion des Blutes abhelfen möchte.

Was die Sandrock zunächſt auszeichnet, das iſt die Urſprünglichkeit ihrer Leidenſchaft. Sie iſt durchaus nicht ſchön, aber es weht um ſie jener ſchwüle Hauch, den man in ſich ſaugt, und der erregt und betäubt. Sie gleicht dem Salamander der Sage; wenn die Flammen verſengend um ſie zuſammenſchlagen, wenn ſie aufdampfen von ihr, dann iſt ihr am wohlſten, dann wirkt ſie am unmittelbarſten und ſicherſten. Echt ſinnlich und alſo unentrinnbar und zündend iſt was von ihr ausgeht.

Sie ſucht nicht und ſie ſtiliſiert nicht. Es läßt ſich ſelbſt fragen, ob ſie die Rolle in ihrer Ganzheit ergreift und begreift. Man meint zu ſehen, wie ſie ſelber immer von einer Situation, immer von einem Worte gepackt und emporgeriſſen wird. Dann findet ſie Laute, Bewegungen, die ganz unmittelbar an die Sinne greifen. Sie fragt nicht nach der Schönheit, noch ihren Geſetzen; die Poſe gilt ihr wenig. Sie ſucht in ihren Höhepunkten, denen freilich dann auch die notwendigen

Magda („Heimat" — Sudermann)

Digitized by Google

und tiefen Abſpannungen folgen, einfach nach dem urſprünglichſten Ausdruck deſſen, was ſie bewegt. Sie ſucht ihn? Nein, ſie hat ihn. Es iſt dann etwas Extatiſches in ihr und beſonders moderne Frauen, die ſich ſelber und ihren Männern gegenüber wehrlos ſind, hat ſie mit einer unendlichen Wahrheit gegeben, hat uns da Eindrücke, ja Offenbarungen vermittelt, deren Gleichen man vor ihr nicht ahnte.

So iſt ihre Rebekka Weſt in „Rosmersholm“ unvergeßlich. Auch hier ein leidenſchaftliches Begehren nach Vereinigung mit dem geliebten Manne, das ſich, vom Phyſiſchen ausgehend, ſo ſehr ſteigerte, daß ſelbſt ſeine Wahnvorſtellungen — die weißen Roſſe von Rosmersholm — zu den Ihrigen werden. Begehren und die Unmöglichkeit der Erfüllung liegen im ſchwerſten Kampf und zerſtören die Unglückliche völlig, bis ſie den freien Opfertod im Mühlbache findet, deſſen eiſiges Waſſer die Gluten in ihr wegſchwemmen. Das gab ſie immer höchſt eigen. Man dachte einer unbändigen Lohe, gehalten und gebändigt durch einen furchtbaren Druck. So ſah man durch den ſtarken Qualm die roten Flammen ſcheinen, ſteigen, in ſich ſinken; ſelbſt den aufreizenden Brandgeruch glaubte man zu verſpüren. Einmal züngelts vor, um alsbald wieder nach innen zurückzuſchlagen. Es war das eine jener Rollen, von denen eine geheime aber unvergeßliche Erregung und zwar für alle Sinne zugleich ausgeht; ein Nachleben einer großen dichteriſchen Inſpiration, wie es auch dem Begabteſten nicht oft glückt. Und einmal verriet ſie, die ſonſt im leichten Genre nicht ſo zu Hauſe iſt, die der ſchweren Accente und der dunkeln Schatten bedarf, eine ſehr hübſche parodiſtiſche Begabung. Dies war in Fuldas „Kameraden“, deren Wiener Erfolge ſie machte; es war das zugleich ihr letzter Sieg im Volkstheater.

So, ſchon eine Fertige und mit dem Wunſche, ja dem Anrecht nach eigener Geltung kam ſie in die Burg. Wenn ihr hier nicht ganz das gleiche Glück getreu blieb, wie am Weghuber Platz, ſo lag das nicht an ihr allein, denn in dieſem Hauſe ſcheint es mit den glänzenden Einzelleiſtungen nicht zu gehen. Sein Stolz war immer das Enſemble, und eine Aeußerung, die der letzte Direktor, ſicherlich einer der klügſten Menſchen, die mir jemals in meinem Leben begegnet ſind, einmal mir gegenüber gethan hat, illuſtrierte das ſo recht. Es war an einem der glänzenden Kainz-Abende, irre ich nicht: nach „Morituri“. Und da meinte Burkhard, nicht als Star für den Star Mitterwurzer hätte er Kainz gewonnen. Denn Stars vertrüge man nicht; vielmehr als praktiſchen Erzieher, denn eigentlich lerne der Schauſpieler doch nur wieder vom Schauſpieler.

Die Aufgaben nun, vor die ſich jetzt die Sandrock geſtellt ſah, ſtritten vielfach mit ihrer Natur. Sie fordern Stil, das heißt alſo, ſie müſſen zuſammengehalten ſein durch ein inneres und unzerreißliches Band. Das nun iſt die Sache der großen Künſtlerin des Details nicht. So ſtrebte ſie denn eine Zeit mit unendlicher Mühe danach. Ueberall

Ilſa („Fall Clemenceau“ — Dumas fils)

Digitized by Google

ſtand das Bild der Wolter vor ihr, ohne daß ſie es wußte, vielleicht mühte ſie ſich um die marmornen Attitüden, die großen Geſten, das tönende und tragende Wort der Vorfahrin. So ſcheiterte ſie an der Kleopatra, der Helena; es war peinlich eben für ihre beſten Freunde. Denn ſie fand ſich gerade damals in einer ſchlimmen Kriſis. Sie war der „blonden Beſtien" müde; ein weiblicher Tannhäuſer, ſehnte ſie ſich nach Reinheit, nach den milderen Genüſſen der Luiſen und Thekla. Das aber ging nicht. Denn ohnedies, wenn ſie fehl greift, ſo greift ſie leicht zu niedrig.

Trotzdem war ſie dem Hauſe viel. Sie hatte ſtarke Erfolge. Zunächſt als Chriſtine in „Liebelei". Anfangs zu ſchwer, fand ſie dann ganz merkwürdige Laute. Wenn Frau Hohenfels die Charis in der „Athenerin" gar zu überſinnlich und ſpiritualiſtiſch geſpielt hatte, ſo als wäre ſie im beſten Penſionat von Athen erzogen worden, ſo griff ſie dieſe Geſtalt herzhafter und realer an und gewann ihr damit ab, was nur irgend aus ihr zu holen war. Ganz beſonders den Schlußakt ſteigerte ſie zu einer ſehr mächtigen Wirkung, die vorher niemand in ihm geſucht. Mit einer ſtarken Selbſtverleugnung übernahm ſie die Rolle der Gina in „Wildente" und geſtaltete ſie ganz meiſterlich. Und noch vor kurzem errang ſie als Orſina einen jener Triumphe, die im Burgtheater ſelten ſind, der deſto höher zu ſchätzen war, weil eben dieſe Rolle zu den beſten der Wolter gehört. Es war ein leeres Haus dieſen Abend geweſen; und dies leere Haus widerhallte nach ihrer großen Scene von einem wahren Paroxismus der Begeiſterung, von einem Sturme des Beifalls, der ſich ewig nicht legen wollte. Und noch im Heimgehen klangen einem die furchtbaren Kehl- und Röchellaute dieſer Orſina in der Seele, ſah man ihre wilden und zuckenden Geberden vor ſich.

So hatte ſie denn ſchon mehr als eine Bürgſchaft dafür erhalten, daß ſie auch hier zu ihrer Geltung und ihrem Rechte kommen werde. Aber ſie mochte nicht warten. Worein ſich Baumeiſter, Meixner, die Hartmann gefunden: ſich in der Gewißheit gedulden, daß die zahlende und vergeltende Stunde kommen müſſe, darein ſich fügen konnte ſie ſich nicht. So geht ſie denn. Denn ihr Gaſtieren am Raimundtheater, das längſt keine Bedeutung mehr für unſer litterariſches Leben hat, kann man nicht mehr als Zugehörigkeit zu Wien betrachten. Und auch ſonſt wird ſich ihr, die gerne mit dem Gedanken ſpielt, als beſtänden allenthalben Kabalen gegen ſie, ſich ſchwer eine ihrer und ihrer Gaben würdige Stätte der Wirkſamkeit aufthun. Es iſt eine ganz eigene, bisher nur bei Bühnenkünſtlern zu beobachtende Form des Verfolgungswahns, an der ſie zu leiden ſcheint.

Sie ſpielte ein gewagtes Spiel. Eher mag noch ein Schauſpieler ſich als Irrſtern behaupten, als die Frau, der jedes Jahr etwas von den Mitteln ihrer Wirkſamkeit nimmt. Die mit ihr gealtert ſind, die merken das ſachte Nagen der Zerſtörung nicht ſo, denen ſchwebt ein Hauch der miterlebten Jugend noch über welkenden Zügen. Anders iſt es bei der Fahrenden, bei der jedes Wiederſehen Gelegenheit und Anlaß zu Vergleichen bietet. Straßenſtaub iſt eine ſchlimme und eine kaum zu tilgende Schminke. So ſieht man ſie denn beklemmten Herzens ſcheiden. Denn ſie iſt eine durchaus eigene und, bei manchen Mängeln, eine höchſt merkwürdige und allen Reſpektes werte Erſcheinung in der Bühnenkunſt der Gegenwart: eine der ſehr wenigen Inſtinkt- und Nervenſchauſpielerinnen, die wir haben. Nur geht, wie durch alles Moderne, ſo auch durch ſie ein Sprung: ihre ganze Art fordert Leitung und ſtrenge Zucht, ihr ganzes Weſen ſperrt ſich dagegen.

Wien, Anfangs November.

J. J. David.

Chardon (Herr Meincke)
Gamba (Herr Morsk)

Sanpiero (Herr Scheuten)
Beatrice (Frau Thomas-Schwarz)

„Matteo Falcone“, Oper mit einem Vor- und einem Nachspiel von Theodor Gerlach.

Erstaufführung am 23. Oktober 1898 im Königlichen Hoftheater zu Hannover.

Schluß des Vorspiels.

Beatrice: „Fliehe, Sanpiero! — Es kommen Häscher!“

Für „Bühne und Welt“ aufgenommen von Franz Kullrich, Berlin.

Brief aus Hannover.

I.

Noch nicht lange iſt es her, daß Hannovers Opernfreunde mit ſtillem Vorwurf zur Leitung unſerer Hofbühne aufſahen, weil die klaſſiſche Muſik zu ſehr den Spielplan beherrſchte, dem Geſchmack der Freunde moderner Muſik zu wenig Rechnung getragen wurde. Gluck, Mozart, Beethoven, einige große Opern, wie Aida, Oberon, Hugenotten bildeten, abwechſelnd mit wenigen Spielopern, den Spielplan unſerer Königl. Bühne, ihr dadurch einen etwas konſervativen Anſtrich gebend.

Ein friſcherer Zug macht ſich ſeit etwa einem Jahre angenehm bemerkbar und auch die große Wagner-Gemeinde Hannovers findet jetzt wieder ihre Rechnung. Triſtan und Iſolde gab uns das Vorjahr, die Meiſterſinger und Walküre ſind in Vorbereitung; die Götterdämmerung und Siegfried werden vorausſichtlich bald wieder erſcheinen. Aber eine ganz beſondere Ueberraſchung war uns für den 23. Oktober ausgedacht. Der Initiative des Kammerherrn von Lepel-Gnitz verdanken wir die Annahme der Oper eines Dichterkomponiſten, die bisher über keine Bühne gegangen und für welche Hannover ſomit die Taufſtätte geworden iſt:

„Matteo Falcone", Dichtung und Muſik von Theodor Gerlach. Ein eigenartiges, lebenskräftiges Werk, das hier eine außergewöhnlich beifällige Aufnahme gefunden hat. Textlich wie muſikaliſch iſt an „Matteo Falcone" ja manches auszuſetzen, aber eines iſt nicht zu leugnen: die Handlung des Dramas, das Gerlach in drei Akten (Vorſpiel, Oper und Nachſpiel) vor uns entrollt, iſt ſehr bühnenwirkſam und in vielen Einzelheiten feſſelnd und ergreifend, wie auch der Muſik, die ſich in der Schlußſcene des erſten Aktes und in einzelnen Auftritten des zweiten und dritten über das Gewöhnliche erhebt und Züge von Größe aufweiſt, viel Gutes nachzuſagen iſt. Beſondere Beachtung fanden hier eine pikante, die Leidenſchaftlichkeit des Südländers in brennenden Farben malende Tarantella, Fortunatos anmutiges Kätzchenlied, der warm empfundene Klageſang Beatricens und die dramatiſch bewegte, wuchtig komponierte Schlußſcene des letzten Aktes, ſowie die mit Raffinement inſtrumentierten melodiöſen Orcheſtervorſpiele und -Zwiſchenſpiele: das Vorſpiel zum zweiten Akte, alſo zur eigentlichen Oper, Fortunatos große Scene, in der das Orcheſter die Empfindungen eines jugendlich gährenden Gemütes ſchildert, und die eigenartige, ergreifende Trauermuſik im Nachſpiel. — Die Anregung zu ſeinem „Matteo Falcone" fand Gerlach in Chamiſſos Dichtung „Matteo Falcone, der Korſe", die er in freier Umgeſtaltung ſeinem Werke zugrunde legte. Die in wirkſamen Steigerungen aufgebaute Handlung der Oper entwickelt ſich wie folgt: Sampiero, der Nationalheld von Korſika, wird vom Volke mit Sehnſucht erwartet, um ſeinen Plan, die Inſel von der drückenden Herrſchaft Genuas zu befreien, zur That werden zu laſſen. Er hat die Tochter Matteo Falcones, Beatrice, die ihn noch immer liebt, vor Jahren treulos verlaſſen, worauf Beatrice, einem Machtſpruch des Vaters folgend, einen Fiſcher heiratete. Den vom Volke mit Jubel begrüßten Helden errettet

Digitized by Google

Matteo Falcone (Herr Zarest) Sanpiero (Herr Scheuten) Chardon (Herr Meincke)
Giuseppa (Frau Beck-Radecke) Fortunato (Frl. Polna) (Gamba Herr Morst)

„Matteo Falcone", Oper mit einem Vor- und einem Nachspiel von Theodor Gerlach.

Erstaufführung am 23. Oktober 1898 im Königlichen Hoftheater zu Hannover.

Oper, 7. Auftritt.

Fortunato (zu Sanpiero): „Kannst du verzeihen? Sag', kannst du verzeihen?"

...hne und Welt" aufgenommen von Franz Kullrich, Berlin.

Digitized by Google

Beatrice großmütig aus der Gefahr, im Hafen von Baſtia den genueſiſchen Landjägern in die Hände zu fallen; er entflieht in die Berge, wird aber von einem Schuß getroffen und ſieht ſich gezwungen, im Hauſe Matteo Falcones, der ihm Rache geſchworen, Zuflucht zu ſuchen. Matteos 13 jähriger Sohn, Fortunato, erfriſcht den verſchmachtenden Verführer ſeiner Schweſter, den er nicht erkennt, und verbirgt ihn vor den heranſtürmenden Verfolgern, der Heiligkeit des Gaſtrechts eingedenk. Als er jedoch erfährt, wen er verbirgt, verrät Fortunato Sanpieros Verſteck und bricht ſomit das Gaſtrecht. Die ſchwere Schuld, die er nach den korſiſchen Ehrbegriffen hierdurch auf ſich geladen, ſühnt Fortunato, als Matteo Falcone die Kraft verſagt, den Knaben zu töten, durch einen Sprung in die nahe gelegene Schlucht. Den letzten Akt der Oper — das Nachſpiel — füllt eine eigenartige Trauerfeier um Fortunato und ſeine vor Schreck über ihres Lieblings grauſes Ende geſtorbene Mutter und eine große Scene, in der Beatrice nach leidenſchaftlicher Ausſprache Sanpiero verzeiht, worauf Matteo Falcone, die Ehre ſeiner Tochter rächend, Sanpiero als ihren Verführer erſticht. — Um die durchweg vorzügliche, im einzelnen hervorragende Aufführung des intereſſanten Werkes erwarben ſich außer dem Kapellmeiſter Kotzky, der die Oper ſorgfältig einſtudiert hatte, die Vertreter der Hauptpartien der Beatrice, des Fortunato, des Sanpiero und des Matteo Falcone große Verdienſte. Frau Thomas-Schwartz, deren machtvoller, glänzender dramatiſcher Sopran und von Wärme und Leidenſchaft erfüllter Vortrag den Auftritten der Beatrice tiefgehende Wirkung ſicherten, Fräulein Polna, die als Fortunato eine bewunderungswürdige ſchauſpieleriſche Leiſtung bot, und die mit ſchönen wuchtigen Stimmen begabten Herren Scheuten (Sanpiero) und Zareſt (Matteo) bildeten im Verein mit Frau Beck-Radecke als Mutter Fortunatos ein ganz vortreffliches Enſemble, das von neuem bewies, daß das Opernperſonal des Hannoverſchen Hoftheaters in der Mehrzahl ſeiner Mitglieder — übrigens waren in „Matteo Falcone" eine ganze Reihe der erſten Kräfte nicht beſchäftigt — den größten Aufgaben gewachſen iſt. L. G.

In Dur und Moll

von

Ilka Horowitz-Barnay.

Das große Interesse, welches wir den Künstlern im Privatleben entgegenbringen, ist der natürliche Tribut der Dankbarkeit für alle die herrlichen Gaben, wodurch sie unsere Phantasie beleben, unser geistiges Sein bereichern. Der gewöhnliche Mensch steht dem Künstler gegenüber wie das Kind dem Märchen; die Schöpfungen von Talent und Genie locken und bannen unser Gemüt in den Bereich des Höherstehenden, Uebersinnlichen, in jenes geheimnisvolle Land, das wie der heilige Gral seine auserwählten Ritter entsendet, um die Menschen zu erfreuen, ihnen den hellen Strahl des Himmelslichtes zu bringen, der ihren Erdenjammer verklärt.

Unwillkürlich räumt man dem Künstler auch als Mensch eine Ausnahmestellung ein, und seine Erscheinung, seine Art, sich im gewöhnlichen Leben zu geben, all das fällt in ein anderes Beleuchtungsprisma und wirkt auf uns in Scherz und Ernst immer — interessant. Und sehr mit Recht. Die Kunst und die Beschäftigung mit der Kunst ergiebt eine ganz andere Prämisse als jene, welche von einer rein materiellen Beschäftigung vorausgesetzt werden kann. Denn — um uns musikalisch auszudrücken — des Künsters Leben und Treiben hat eine andere „Vorzeichnung"; er denkt, fühlt, urteilt und äußert sich in einer andern „Tonart" als wir Laien. Diese Verschiedenheit, die freiere Atmosphäre, die ungebundene Auffassung reizen uns, wie das helle, flackernde Licht die Phaläne anlockt.

Näher als der dramatische oder bildende Künstler steht uns der Musiker, sowohl durch die Unmittelbarkeit und die sinnlich-schönen Ausdrucksmittel seiner Kunst als auch durch unsere, wenn auch oft geringere allgemeine musikalische Vorbildung. Bis in die untersten Schichten hinunter singt, geigt, orgelt und bläst groß und klein — der Unthaten nicht zu gedenken, welche der General-Schmarotzer: das Klavier auf dem Gewissen hat. Mittelst besserer oder geringerer dilettantischer Ausrüstung folgen wir dem Musiker in seine Lande, wir sprechen oder stammeln seine Sprache, und daraus entwickelt sich jenes Gefühl intimer Zusammengehörigkeit, aus dem bald warme Anhänglichkeit für Kunst und Künstler entsteht. Die Musik ist fraglos die größte und mächtigste Freimaurerei, die über die Verschiedenheiten von Rasse und Nationalität hinaus die Fremdesten warm verbrüdert.

Daher kommt es auch, daß zwischen Musikern und Musikfreunden sich rasch und leicht ein gesellschaftliches Band knüpft, welches für beide gleich genußreich wird. Verstehen und verstanden werden, mit verfeinerten Sinnen bewundern und mit Verständnis bewundert werden ist wohl die sicherste Brücke von der gemeinen Alltäglichkeit nach Genieland. — Der Künster wird uns nicht bloß in seiner Kunst — er wird uns auch als Mensch interessieren, die kleinen und großen Ereignisse in seinem Leben, sein Ernst und sein Scherz, seine Wehmut und seine Heiterkeit: sie üben besondere Wirkung aus, und wie sich Gewöhnliches und Ungewöhnliches in seiner individuellen Auffassung wiederspiegelt, das wird für uns ein immer neuer Genuß, ein erhöhtes prickelndes Vergnügen sein.

Wer viel mit Muſikern verkehrt, wird erfahren haben, daß ſie beinahe alle Optimiſten und Epikuräer ſind, ſie nehmen das Leben von der leichten Seite, und die meiſten unter ihnen ſind mit der vis comica begabt.

Wien als Muſikſtadt par excellence, welche in allen Schichten der Bevölkerung ganz beſondere Muſikfreunde aufweiſt, hat von jeher auserleſene Muſiker beherbergt, und die Wiener Geſellſchaft iſt durch zahlloſe mäcenatiſche und freundſchaftliche Bande mit den hervorragendſten Muſikern verbunden geweſen. Welche zweite Stadt kann ſich rühmen, von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert bis zu Brahms und Johann Strauß muſikaliſch ſo direkt influenziert zu ſein wie Wien, und wie viel unſichtbare feine und ſtarke Verbindungsfäden haben ſich zwiſchen den muſikaliſchen Heroen und der Bevölkerung geknüpft, deren freudiges Reſultat als Wiener Muſikliebe und als Sympathie für die „Muſikanten" erkennbar geworden.

Dieſe Wiener Muſik- und Muſikantenliebe mit ihrem Einſchlag von ſinnlicher Grazie und lebensfreudigem Humor wurzelt trotz ihrer Schmetterlingsleichtigkeit im feſten Boden des echt Muſikaliſchen und hat in der Perſon des 1895 verſtorbenen Hofkapellmeiſters und Hofoperndirektors Joſef Hellmesberger verkörperten Ausdruck gefunden. Er war der muſikaliſch hochbegabte, leichtlebige Urwiener, wie er leibt und lebt.

Ein Meiſter der Geige, der er die ſüßeſten, einſchmeichelndſten Töne entlockte, der Begründer des vornehmſten Wiener Quartetts, das durch ſeine Muſteraufführungen, namentlich Beethovenſcher und Schubertſcher Werke, zu raſcher Berühmtheit gelangte, verfügte Hellmesberger über ſchlagenden, ſcharfen Witz, hatte köſtliche Einfälle, die trotz ihrer ſcharf facettierten Pikanterie — wie alles Wieneriſche imgrunde harmlos, nur zu leichtem Stich, niemals zu plumper Verletzung ausholten.

Es kurſieren in der Wiener Geſellſchaft eine Menge geflügelter Witzworte, von denen wir hier einige wiedergeben wollen.

Als Richard Wagners „Triſtan und Iſolde" an der Wiener Hofoper zuerſt aufgeführt wurde, gab es ſelbſtverſtändlich eine Unzahl von ermüdenden Proben. Bei einer der letzten Hauptproben drückte ſich Hellmesberger, der damals Primgeiger im Orcheſter war, ging in das nahe gelegene Café de l'opéra und las behaglich ſeine Zeitungen.

Einer ſeiner Freunde tritt ins Café, erblickt Hellmesberger und ſagt ganz erſtaunt: „Du, Pepi! Drüben im Opernhaus iſt die Probe von „Triſtan und Iſolde" und du ſitzeſt da? Da ſollteſt du doch auch dabei ſein!?"

Mit tragikomiſchem Ausdruck erwiderte Hellmesberger:

„Ja ja, Freunderl, haſt Recht! I ſollt' (Iſold) wohl, aber es verdrießt an! (Triſtan)!"

Dabei war er durchaus nicht der profeſſionelle Witzbold, der um jeden Preis Witze fabrizierte; die Situation ſpitzte ſich in ſeiner leicht angeregten Phantaſie zum konzentrierten Bilde, zum glücklich parodiſtiſchen Vergleich zu und legte ihm den entſprechenden Ausdruck blitzgleich auf die gewandte Zunge. Nur beſchränkte Geiſter ſehen Bosheit in folgender kleiner Anekdote, die ihren Urſprung nicht in ſeichtem Witz, ſondern in tiefbegründeter, muſikaliſcher Aſſimilation hat.

Nach der Generalprobe der „Königin von Saba" von Goldmark, deren orientaliſche Melodien in ihrem Stil ſtark an die hebräiſchen Tempelgeſänge erinnern, ſtand Hellmesberger auf, legte den Geigenbogen nieder, verneigte ſich ernſthaft vor dem ganzen Orcheſter und ſagte ſalbungsvoll:

„Meine Herren! Sie ſollen ſich alles Gute ausgebeten haben!" — ein Wunſch, den ſich die Juden am Abend des Verſöhnungstages nach langem Faſten und Beten erleichtert gegenſeitig zurufen.

Durch einen witzigen Einfall verſetzte Hellmesberger ſeinen Kollegen einen Miniaturparagraphen ſchuldiger Dankbarkeit für einen reichen Gönner, welcher der

Gesellschaft der Musikfreunde eine Orgel geschenkt hatte, die leider sehr oft verstimmt war. Darob dito Verstimmung und scharfe Kritik der Direktoren.

„Meine Herren!" sagte Hellmesberger lachend — „einer geschenkten Orgel schaut man nicht in die Gorgel!" —

In Wien tagte eine Lehrerversammlung und dieselbe besuchte am Abend die Vorstellung in der Hofoper. Hellmesberger saß als Konzertmeister am ersten Pult und im Zwischenakte sagte er zu seinen Kollegen:

„Ich habe die Oper schon voller gesehen als heute, ich habe sie auch schon leerer gesehen — aber voller Lehrer (voller leerer) sehe ich sie heute zum ersten Male."

Eine echt wienerische Künstlererscheinung war auch die Sängerin Marie Wilt. Als sie mit 31 Jahren sich entschloß zur Bühne zu gehen, war ihr Mann, der Baumeister Franz Wilt, darüber empört, daß die plumpe, häßliche Frau Liebesrollen singen und spielen sollte, und er prognostizierte ihr das größte Fiasko.

„Wenn du beim Theater einen Erfolg hast, dann häng i mi da an den Kronleuchter auf!" sagte er in höchster Wut.

„Und wenn ich mit mein' Singen Hunderttausende verdien', so schwör ich dir, daß ich dir nicht zwei Kreuzer auf ein Zigarrenspitzel geb'!" war ihre Antwort. Herr Wilt hat sich nicht aufgehängt, aber seine Frau hat buchstäblich Wort gehalten.

Marie Wilt hat bewiesen, wie irrig die idealistische Ansicht ist, als ob die Kunst den Künstler wirklich veredele. Wahr ist, daß dieses Licht bloß nach außen und nicht nach innen leuchtet. Zwischen ihrer Persönlichkeit, ihrem Wesen und ihrer Kunst gab es die schroffsten Gegensätze. Es hat wohl keine zweite Sängerin gegeben, die den Stimmumfang, die Koloratur und die Kraft des Ausdrucks gehabt hätte wie die Wilt, keine, welche die Donna Anna und die Elvira im „Don Juan", die Partien der Königin von Saba und der Sulamith mit gleicher Vollendung hätte singen können wie sie — aber auch keine, die durch die häßliche, grobe und unkünstlerische Erscheinung jede Illusion so zerstört hätte. Und ihrem äußeren Wesen entsprachen ihre Charaktereigenschaften. Sie war kleinlich, geldgierig, geizig, grob und unempfindlich, und verfeinerte Lebensgewohnheiten erschienen ihr als das Ueberflüssigste von der Welt. Die Art wie sie lebte, war nicht die einer Künstlerin, sondern einer rohen, ungebildeten Frau aus den untersten Schichten, die eben niemals Gelegenheit gehabt, etwas Besseres zu erfahren. —

Eines Tages lud der Fürst Liechtenstein die Künstlerin ein, in einer Soirée bei ihm zu singen. Der Kammerdiener des Fürsten brachte die schriftliche Einladung in die Wohnung der Sängerin. Er schellte an der Eingangsthüre, es wurde ihm sofort geöffnet, und vor ihm stand ein großes, dickes Frauenzimmer mit roten, nassen Armen, den Kopf mit einem Tuche verbunden. Der Fußboden des Vorzimmers war zur Hälfte naß, inmitten stand ein großer Wasserzuber mit Bürste und Wischlappen zum Schrubben.

„Was wollens?" frug die Frau den eleganten Diener.

„Von seiner Durchlaucht dem Fürsten Liechtenstein habe ich einen Brief abzugeben an die gnädige Frau von Wilt!"

„Gebn's her!" und mit der nassen Hand riß sie dem erstaunten Diener das Billett aus der Hand, der sich gar nicht erklären konnte, wieso diese ordinäre Waschfrau (denn dafür hielt er sie) es wagte, den Brief zu öffnen und zu lesen, worauf sie ihn mit den Worten:

„Is scho' recht! I wer' scho' kummen!" zur Thüre hinaus schob, um ihr Vorzimmer weiter aufzuwaschen.

Als sie nach einer solchen Soirée bei hohen Herrschaften, welche sie durch ihren Gesang entzückt hatte, am andern Morgen als Honorar ein Paar wertvolle Ohrringe zugeschickt erhielt, öffnete sie das Etui in Gegenwart des Lakaien und sagte barsch: „Na also; das sein die Ohrringeln — wo ist die Brosch'?" Singen und Geld

zuſammenſcharren war die Tendenz ihres Lebens. Sie war durch und durch muſikaliſch, eine vortreffliche Pianiſtin und als Sängerin ſo ſicher und ſattelfeſt, daß ſie bei einer Aufführung des Verdiſchen Requiems, als Sänger und Orcheſter entgleiſten, wie ein mächtiger Cantus firmus die zerſtreuten Stimmen ſammelte und das Finale rettete.

Unempfindlich gegen alle ſonſtigen Eitelkeiten — ſie ging ſchlecht und geſchmacklos gekleidet, weil ſie die Ausgabe für Toilette ſcheute, — beſaß ſie doch eine ſtarke Doſis von Künſtlerſtolz, die ſich in folgender kleinen Epiſode ausſpricht:

Sie wurde mit der Sängerin Minnie Hauck zuſammen von einer kunſtfreundlichen Familie eingeladen, in deren Loge einer Opernvorſtellung der Gounodſchen „Margarethe" beizuwohnen. Nach dem erſten Akte ſagte Minnie Hauck:

„Ach, die Margarethe iſt doch eine himmliſche Partie, ich ſinge ſie gar zu gern!"

„Ja, aber Sie können ja das gar nit ſingen; Sie haben ja da drin gar nix, ka Stimm und ka G'fühl!" erwiderte die Wilt grob und zeigte auf ihre Bruſt. —

„Und Sie" — rief aufgebracht Minnie Hauck — „Sie können die Partie nicht ſingen wegen Ihrer unmöglichen Erſcheinung!" —

„Ja, ich ſing' aber das Gretchen ſo, daß die Leut' alles vergeſſen und daß ſie ſchier glauben — ich wärs!" Sie hatte Recht. Wenn man ſie nicht anſah, riß ihr Geſang zu ungeteilter Bewunderung hin.

Ich traf ſie zwei Jahre vor ihrem ſchrecklichen Ende in Altauſſee in Steiermark im Hauſe des Barons Andrian-Werburg, dem Schwiegerſohne Meyerbeers, der, ſelbſt ein warmer Muſikfreund, alles Muſikaliſche in ſein Haus zog. Sie konnte nun wegen ihrer Unförmlichkeit kein Engagement mehr finden und litt empfindlich durch dieſe Zurückſetzung. Sie beklagte ſich bitter, und als ich verſuchte ſie zu tröſten, ſagte ſie mir weinend:

„Wär's nit geſcheiter, ich wär ſcho' lang tot! Was bin i denn? Ein lebendiger Leichnam! Ja, wann ich nit mehr ſingen könnt', na dann in Gott's Namen! Aber i ſing noch beſſer, wie alle die andern zuſammen, und weil i dick und garſtig bin, mögens mi nimmer. Beſonders in Wien! Da muß eine nur a hübſches, feſches G'ſtaltl haben, hernach g'fallts den Leuten und wanns glei gar nix kann!"

Und an demſelben Abend ſang ſie die Schubertſche „Ungeduld" und die „Böſe Farbe" mit machtvoller Stimme und hinreißendem Ausdrucke, aber anzuſehen war ſie wie ein großer, überheizter Kachelofen in einer Bauernſtube. Sie that mir leid — aber die Wiener hatten doch recht. Sie war nicht bloß häßlich — ſie war unäſthetiſch.

Im Gegenſatz zu Frau Wilt, die durch ihre äußere Erſcheinung abſtieß, will ich nun von einem Muſiker ſprechen, der nicht bloß wegen ſeiner muſikaliſchen Bedeutung hochgeſchätzt, ſondern wegen ſeiner einnehmenden Erſcheinung offen und heimlich angeſchwärmt wurde.

Der junge, damals noch blondlockige Hans Richter gab am Anfang ſeiner Dirigentenlaufbahn in Budapeſt auch Geſangsunterricht und kam bei der jungen Damenwelt bald in Mode. Er ſelbſt aber war nicht oberflächlich genug, nahm die Sache von der ernſten und nicht von der Modeſeite. Das ſollte eine junge, niedliche Dame ziemlich draſtiſch erfahren. Das Fräulein hatte wohl Stimme, aber ſie ſang Schumanns Dichterliebe ſo froſtig und ausdruckslos, daß ſie den jungen Meiſter beinahe zur Verzweiflung brachte. All ſein Erklären und Ermahnen half nichts, und eines Tages, da ſie die himmliſchen Lieder gar zu nüchtern ableierte, hörte Richter plötzlich auf zu begleiten, drehte ſich heftig zur Sängerin herum, blitzte ſie mit ſeinen ſchönen blauen Augen an, und in ziemlich erregter Weiſe ſprudelte er die Worte heraus:

„Sagen Sie mir, mein Fräulein, waren Sie ſchon einmal verliebt?"

„Nein!" ſtammelte das junge Mädchen tief erſchrocken und wurde dunkelrot vor Verlegenheit.

„Na, dann bitte ich Sie, verlieben Sie sich zuerst und — — singen Sie dann Schumannsche Lieder!“ — Tableau! — —

Von Rubinstein, dem ernsthaften, tragischen Künstler, der immer wie ein majestätischer Wüstenlöwe an das Klavier heranschlich und ihm seine mächtigen Pranken in die Weichen schlug, lassen sich keine leichtfertigen Witzworte erzählen, aber er hatte eine äußerst originelle Art, sich auszudrücken und mit wenigen Worten Menschen und Situationen plastisch zu charakterisieren.

Ein junger Klavierspieler kam zu ihm und wünschte von ihm geprüft zu werden. Mit steinerner Ruhe hörte ihn Rubinstein an und entließ ihn mit einigen flüchtigen Bemerkungen. Einer seiner intimen Freunde, welcher der Prüfung beigewohnt hatte, sagte ihm nachher:

„Du, Anton, den hast du entlassen wie das delphische Orakel; warum hast du ihm denn deine Meinung nicht gesagt, ob er was taugt oder nicht?!“

„Lieber Freund,“ antwortete Rubinstein, „in solchen Fällen wie der heutige mache ich es wie die großen medizinischen Professoren! Ich sage nichts — oder nur äußerst wenig. Dieser Patient ist einer von den unheilbaren; denn er spielt Beethoven mit Geläufigkeit und Czerny mit Gefühl.“

Gelegentlich einer Konzertreise blieb Rubinstein einige Tage in einer kleinen ostpreußischen Stadt. Er wohnte im Hotel und studierte eines Abends länger als sonst, zumeist Fingerübungen. Da bringt ihm der Kellner einen Zettel, worauf steht:

„Bitte, wenn Sie schon Ihre Nachbarn am Schlafen verhindern, dann spielen Sie doch wenigstens etwas ‚Anständiges‘, damit man Ihnen zuhören kann.“

Eine resolute Dame war die Verfasserin dieser Kritik. Rubinstein sandte ihr sofort folgende Antwort:

„Tausendmal bittet um Entschuldigung

Anton Rubinstein.“

Die Dame that das Klügste, was sie thun konnte: sie packte ihre Koffer und reiste am nächsten Morgen ab. —

Ich will hier auch erzählen, welche hübsche Definition mir einst mein alter Meister Robert Volkmann vom Kontrapunkt gab. In einer Matinée bei Franz Liszt wurde das „Blumenstück“ von Volkmann gespielt. Ich saß neben ihm und war so entzückt von der Komposition, daß ich sagte:

„Das ist die süßeste, einschmeichelndste Melodie, die Sie jemals geschrieben haben, Herr Professor!“

Volkmann sprach gewöhnlich äußerst wenig, er schwieg so zu sagen in sieben Sprachen; ich war daher sehr überrascht, als er plötzlich begann:

„Ja, ja, die Melodie! Diese Weichheit hätten Sie mir wohl niemals zugetraut, nicht wahr? Ich bin ja der steife Theoretiker! Aber damals, als das Blumenstück entstand, da war ich jung und verliebt, und sie — — sie war schön und blond — wie ein Sonnenstrahl! Das war Melodie — reine Melodie! — Heute bin ich ein einsamer, alter Mann — — das ist der — Kontrapunkt!“ — — — —

Zum Schlusse will ich noch eine kleine Episode vom Meister Franz Liszt erzählen, die seine bezaubernde Liebenswürdigkeit, den großen, superioren Zug seines Wesens, glänzend illustriert.

Er war in Wien zu Besuch, und ihm zu Ehren gab die Fürstin Auersperg eine große Soirée. Die ganze Wiener Aristokratie war eingeladen, und zur Verherrlichung des Abends sollte ein auserlesenes Konzert stattfinden. Die italienische Stagione gastierte zur Zeit im Opernhause, und drei der hervorragendsten stars waren eingeladen worden, um Vorträge zu halten. Unglücklicherweise ließen die Künstler einer nach dem andern in letzter Stunde absagen und die Fürstin war ganz konsterniert. Die Gäste, die sich auf einen großen musikalischen Genuß gefreut hatten, zeigten enttäuschte Gesichter.

Liszt, der von der Veranstaltung nichts vorher wußte, sah die allgemeine Verstimmung und fragte die Fürstin nach der Ursache.

»Rien que ça?« sagte er lächelnd. »Eh bien, princesse, je sauverai votre soirée!« setzte sich an den Flügel und spielte zwei Stunden lang zum größten Entzücken der Anwesenden.

Eine neue Bühne.

Vom Kgl. Maschineriedirektor Carl Lautenschläger (München).

Wer von unsern Tagen aus nur um 15 Jahre zurückschaut auf die Vervollkommnung des Bühnenbauwesens in Deutschland, wird über die merkwürdig rasche Entwickelung staunen, die dasselbe in diesem kurzen Zeitraum genommen hat. Zwei Thatsachen sind hierbei vorzugsweise bestimmend gewesen: der Brand des Ringtheaters in Wien 1881 mit seinem großen Verluste an Menschenleben, und die immer mehr wachsenden Ansprüche an die Bühneneinrichtungen in Bezug auf Größe und Geschwindigkeit der zu hebenden Lasten, die Herstellung ganz neuer Bühnen-Effekte, die thunlichst schnelle Verwandlung der Scenen u. a. Der Brand des Ringtheaters hat in Deutschland Anlaß gegeben zu strengen polizeilichen Vorschriften über Theaterbauten und damit zur Herstellung einer großen Anzahl wirklich feuersicherer Theater.

Die Vermehrung der Ansprüche an die Maschinen-Einrichtungen der Bühnen mußte notgedrungen zur Aufgabe der veralteten, höchst primitiven und fast ausschließlich aus Holz gebauten Bühnenmaschinen und zu deren Ersatz durch eiserne, konstruktiv vollkommen gebaute Einrichtungen führen. Leider wird in den meisten Fällen von den Erbauern der Theater in dieser Hinsicht schwer gesündigt; nur selten wird der Bühnenbaufachmann zur Herstellung des Projektes beigezogen. Der Architekt aber, der mit der Herstellung des Baues betraut wird, hat naturgemäß an der Herstellung einer schönen Außenseite und prunkvoller Innenräume mehr Interesse als an der Beschaffung einer vollkommenen und deshalb teueren Bühneneinrichtung, die ihm die Mittel für seine architektonischen Ausführungen nur schmälert.

Bei allen neu herzustellenden Bühneneinrichtungen ist mit gutem Grunde die Schnelligkeit der Verwandlungen als Hauptbedingung zu betrachten, und es sind in dieser Hinsicht mehrfache Versuche zu Neuerungen zu beachten. Dazu gehört z. B. die Neueinrichtung des Burgtheaters in Wien, bei welcher die Einrichtung der Unterbühne derart ist, daß Möbel, Versatzstücke samt dem Bühnenboden inmitten der Scene nach unten versenkt und dort rückwärts gefahren werden. Inzwischen sind die Möbel und Versatzstücke der folgenden Scene auf beweglicher Bodenfläche gegen das Proscenium geschoben worden. Es werden dann die vorher benutzten Möbel in Bühnenhöhe gehoben und entfernt. Diese Einrichtung beschränkt sich also nur auf rasche Beseitigung der Möbel ꝛc. und deren schnelle Aufstellung, ist außerdem nicht unbedenklich wegen der großen Gefahr des Abstürzens von Personen in die entstehenden Oeffnungen bei Verdunkelung der Bühne.

Ein zweiter Versuch der thunlichst raschen Verwandlung der Scenen, allerdings unter Verzicht auf größere scenische Wirkung, ist die Einrichtung der sogenannten Reform- oder Shakespearebühne am Königlichen Hoftheater in München, bei welcher die ganze vordere neutral gehaltene Dekoration während des ganzen Stückes stehen bleibt und sich nur der Hintergrund, den jeweiligen Bedürfnissen entsprechend, ändert.

Obwohl dieſe Anordnung entſchieden ein Fortſchritt war, hat ſie doch wenig Nachahmung gefunden, da ſie der Natürlichkeit der Darſtellung ſtark Abbruch thut und, wie ſchon bemerkt, der Mangel an ſceniſcher Wirkung die Schauluſt des Publikums unbefriedigt läßt.

Die letzte Neuerung auf dieſem Gebiete iſt die Ausführung einer drehbaren Bühne im Königlichen Reſidenztheater in München vom Schreiber dieſer Zeilen. Die drehbare Bühne, kurzweg auch Drehbühne genannt, würde wegen der Einfachheit ihrer Idee mit dem Ei des Kolumbus verglichen werden können, wenn nicht die ungemein mannigfaltigen Bedürfniſſe unſerer modernen Ausſtattungsſtücke die praktiſche Ausführung derſelben in hohem Grade erſchweren würden.

Wer der Vorſtellung eines Shakeſpeareſchen Dramas oder „Fauſt" 2. Teil beigewohnt hat, kann ſich annähernd eine Vorſtellung machen von der großen Arbeit, die das Herſtellen von bis zu 20 verſchiedenen Scenerien beſonders bei großen Bühnen macht. Es muß ja jede Dekoration erſt entfernt, dann die folgende aufgeſtellt werden, und für dieſe Arbeiten ſtehen bei jedem Dekorationswechſel immer nur wenige Minuten zur Verfügung, wenn die Dauer der Aufführung nicht übermäßig lang werden ſoll. Hier tritt nun die Drehbühne in zweierlei Richtung helfend auf. Zunächſt können ſchon vor Beginn des Stückes 2—4 verſchiedene ſceniſche Dekorationen komplett ſpielfertig aufgeſtellt ſein und je nach Bedarf durch Drehen der Bühne vor das Proſcenium geſtellt werden, ferner iſt es möglich, während vorn noch geſpielt wird, die rückwärts auf der Drehbühne ſtehenden bereits benutzten Dekorationen abzuräumen und eine neue aufzubauen, ſo daß auf dieſe Weiſe Pauſen von mehr als 20—25 Sekunden Dauer für die Aenderung der dem Zuſchauer ſichtbaren Dekoration nicht nötig ſind.

Zu dieſem Zwecke iſt ein möglichſt großer Teil des Bühnenbodens ſamt der ganzen zugehörigen Unterbühne wie eine Drehſcheibe beweglich gemacht, auf welcher auch alle Maſchinen der Unterbühne, alſo Verſenkungen, Kaſſettenzüge, Couliſſenwagen untergebracht ſind; das Ganze iſt dann auf Rollen geſtellt und im Kreiſe beweglich. Wird aber die Drehbühne in Normalſtellung gebracht, ſo kann die ganze Unterbühne, überhaupt die ganze Bühneneinrichtung ohne jede weitere Aenderung wie jede andere feſtſtehende Bühne gebraucht werden. Die Oberbühne iſt wie die jeder andern Bühne, den elektriſchen Betrieb der Maſchinen ausgenommen. Ebenſo können auf der Drehbühne auch die früher gebrauchten Dekorationen Verwendung finden.

Die große Geſchwindigkeit in der Verwandlung der Dekorationen iſt aber nicht der einzige Vorteil der Drehbühne. Einen ſehr weſentlichen Gewinn wird der Regiſſeur aus dieſer Einrichtung ziehen können, denn er wird nunmehr bei den meiſten Stücken, beſonders bei den modernen, die gewöhnlich ein paar geſchloſſene Zimmer und vielleicht noch eine Landſchaft nötig machen, ſchon während des Tages reichlich Zeit finden, um ſein Arrangement zu treffen, was abends immer in Eile geſchehen muß. In den meiſten Fällen kann die Ausſtattung mit Möbeln ꝛc. eine reichere ſein, dieſe ſelbſt können ſchöner und ſolider gearbeitet ſein, da ſie den ganzen Abend unverrückt ſtehen bleiben können und nicht in Eile wegzuſchaffen ſind.

Nachdem es möglich iſt, durch die Anwendung der Drehbühne die Pauſen, während welchen der Vorhang geſchloſſen bleiben muß, auf die geringſte Zeitdauer zu bringen, kann dieſe Zeiterſparnis für das Stück ſelbſt Verwendung finden und wird es hierdurch möglich, gar manche Stücke, deren Aufführung bisher nur durch Abſtriche möglich war, nunmehr unverkürzt darzuſtellen.

Einer der ſchwierigſten Bühneneffekte iſt immer noch die Verwendung von wirklichem Waſſer zur Darſtellung wirklicher Schiffahrt, ſowohl wegen der ſchwierigen und zeitraubenden Aufſtellung, wie auch der in Betracht kommenden großen Gewichte.

Auf der Drehbühne kann die Aufstellung schon am Tage gemacht werden, so daß man am Abend nur noch das Wasser einzulassen braucht. Nach Benutzung wird das Wasserbassin nach rückwärts gedreht und kann dann in kurzer Zeit entleert werden.

Bei den Bühnen gewöhnlicher Art ist es bei größeren Vorstellungen immer nötig, ein großes Aushilfepersonal für den Abend aufzustellen, da sonst die Veränderungen der Dekorationen zu lange Zeit in Anspruch nehmen würden. Diese oft sehr teure Mannschaft kann bei der Drehbühne wegfallen, da entweder bereits alle Dekorationen für den Abend fertig aufgestellt sind, bei mehr als 3 bis 4 Dekorationen aber rückwärts aufgestellt werden können, während vorne gespielt wird.

Um die Vorzüge der Drehbühne vollständig zur Geltung bringen zu können, ist es notwendig, dieselbe auch mit vollkommenen Maschinen auszustatten. Da tritt zunächst die Frage auf: Welche Betriebskraft ist die geeignetste? Hier ist die elektrische Kraft gewählt worden. Dieselbe ist nunmehr auf fast allen größeren Bühnen in der Beleuchtungsanlage bereits vorhanden, sie läßt sich auch sehr leicht überall hinleiten, und die Elektromotoren nehmen auch nur geringen Raum ein. Um die Drehbühne zu bewegen, sind zwei Laufrollen derselben mit Elektromotoren verbunden, welche sich auf der Drehscheibe selbst befinden. Auch die Versenkungen, die Kassettenzüge können elektromotorisch bewegt werden in jeder gewünschten Geschwindigkeit.

Alle Einschaltungen der Motoren sind auf einer Stelle der Bühne vorne am Proscenium vereinigt, so daß eine Person die ganze Maschinerie in Bewegung setzen kann. Hierdurch ist eine bisher nicht erreichbare Sicherheit des Betriebs und eine wesentliche Personalersparnis bedingt, welche beide Umstände die Bühnendirektoren, die leider nur zu viel mit den Kosten zu rechnen haben, bestimmen werden, der Drehbühne Eingang zu verschaffen.

Bei dem bisherigen Bühnensystem müßte aber selbst bei Anwendung des elektrischen Betriebs der Maschinen das ständige Personal zahlreicher sein als bei der Drehbühne, da im ersten Falle die Aufstellung der Zimmer ꝛc. immer noch viel Arbeit macht, während bei der Drehbühne in Stücken mit 3 bis 4 verschiedenen Scenen alles fertig gestellt werden kann, abends während der Vorstellung also nur das Drehen der Bühne und das Bewegen von ein paar Soffiten nötig ist.

Da die sämtlichen Maschinen der Unterbühne innerhalb der Drehbühne selbst untergebracht sind, so ist es möglich, noch während des Herumdrehens aus den Kassettenklappen Dekorationen aufsteigen zu lassen, während zugleich die eben benutzten verschwinden. In ähnlicher Weise können Versenkungen, Coulissenwagen ꝛc. verwandeln, so daß die neue Dekoration fertig dasteht, sobald die Drehbühne ihre Bewegung beendet hat. Es kann dies bei geschlossenem Vorhang oder, wenn dieser offen bleibt, unter Verdunkelung der Bühne geschehen.

Die elektromotorischen Einrichtungen zum Betrieb der Bühnenmaschinen in Unter- und Oberbühne sind teilweise im Neuen Deutschen Theater in München bereits ausgeführt worden und funktionieren dort in zufriedenstellender Weise.

Die Beleuchtung der Drehbühne ist natürlich elektrisch, und zwar werden die Leitungen für Coulissen- und Versatzbeleuchtung, gleichwie die Leitungen für alle Motoren der Unterbühne durch die Mitte der Drehbühne emporgeführt und dort durch Kontaktapparate zweckentsprechend verteilt.

Die Drehbühne eignet sich auch noch besonders für große Ausstattungsballetts, da man mit Leichtigkeit die großartigsten Tableaus in vollster Beleuchtung und mit gesamtem Personal vor dem Publikum vorüberziehen lassen kann, um in wenigen Sekunden wieder ein neues reich belebtes Bild vorzuführen.

Die Wiener Saison.

I.

Es iſt immer noch wie ein Flor über allem. Man ſitzt in des Kaiſers Bühnenhäuſern; Burg und Oper ſind gefüllt und feſtlich. Aber je zwei Logen zu jeder Hand und eine im Hintergrunde ſehen dunkel in das helle Haus. Man ahnt nicht wie das ſtört. Die Trauer greift vor und beklemmt.

Auch wollte ſich bisher der rechte Erfolg noch nicht einſtellen. Mindeſtens im Burgtheater nicht. Zögernd und vorſichtig geht Paul Schlenther ſeinen Weg. Er geht, wie einer ſchreitet, den offene Feindſeligkeit umlauert, dem geheime Schlingen drohen. Das iſt ein übles Wandeln und mag oftmals unſicher erſcheinen. Eines herzlichen Anteils iſt der Mann ſicher wie wert.

Er brachte bisher erſt drei Neuheiten, denn durch das furchtbare Ereignis in Genf iſt auch ſein Novitätenprogramm umgeworfen worden. Zunächſt kam Hermann Fabers „Ewige Liebe“, im Schauſpielhauſe zur Aufführung beſtimmt. Es iſt das alte Motiv vom Manne zwiſchen den beiden Frauen; aufgeputzt ein wenig durch den Widerſpruch zwiſchen den freien und kühnen Inſtinkten einer Künſtlerin und der engen und bürgerlichen Verſorgung, die ihr der Geliebte bietet. Nicht ſie taugt in ſeine Verhältniſſe, noch kann er ſich darein finden, der Begleiter einer Diva zu ſein. Vom Bühnenſtandpunkte iſt das gar geſchickt gemacht; den Darſtellern bietet es dankbare Rollen. Es wurde auch demgemäß glänzend geſpielt und die Aufnahme war nicht unfreundlich.

Schlimmer erging es dem „Cyrano“, mindeſtens dem Anſcheine nach. Das muß nicht hindern, daß Roſtands romantiſche Komödie auch hier mit der Zeit ein ſtarkes Zugſtück wird; aber ſie begegnete einer merkwürdigen, froſtigen Verſtändnisloſigkeit. Kaum der Grundgedanke vom Manne, der einbläſt und im Schatten lebt, dieſer meines Empfindens nicht gemeine tragiſche Gedanke, der das ganze Leid des Epigonen umſchreibt, ward in der Kritik begriffen. Im Publikum ſaß man völlig teilnahmslos da. Die feine Lyrik des Cyrano verklang im Lärmen der Maſſenſcenen, man ſah die bunten Bilder, ohne auch nur nach ihrem Sinne zu fragen. Und dennoch hatte Hartmann als Darſteller wie als Regiſſeur ſeine beſte Mühe, hier mit vollem, dort mit ſtarkem aber nicht gänzlichem Gelingen, an die große Aufgabe gewendet. Nicht ein Statiſt durfte auf die Bühne. So, dadurch, daß ſelbſt eigentliche Statierrollen mit Schauſpielern beſetzt waren, entſtanden die lebendigſten Bilder, denen nichts vom Drill anhaftete. Die Ausſtattung war ſehenswert — das Feldlager von Arras, das Paris des Marais ſind Meiſterſtücke der ſceniſchen Malerei, Koſtüme und die geſamte Ausſtattung waren des Ruhmes dieſes alten Hauſes würdig. Vielleicht übt das denn doch über eine Weile ſeine Wirkung.

Das ſchlimmſte Schickſal aber hatte Nr. 3: Wilhelm Meyer-Förſters „Der Vielgeprüfte“. Einen unglücklicheren Abend hat man lange nicht geſehen. Eine böſe Stimmung war von Anbeginn im Publikum. Sie ließ ſelbſt den erſten guten Akt verpuffen. Hier iſt ein glücklicher Einfall geſchickt verwertet. Es iſt wirklich luſtſpielmäßig komiſch, wenn ein Ehemann, das Haupt einer recht zahlreichen Familie, ſich noch einer Prüfung unterziehen muß, von der in gewiſſem Sinne ſein und der Seinen Geſchick abhängt; wenn Kinder beten, der liebe Gott möchte doch dem Vater durchs Examen helfen. Leider geht dann dem Autor der Faden aus. Sein Held geht nach Berlin und fällt abermals; die ganze Familie kommt ihm nach. In einer fremden Umgebung findet er den Mut, ſich gegen den tyranniſchen Schwiegervater, der ihn unterdrückt, aufzulehnen. Ueber Nacht wird der verunglückte Referendar ein glänzend ſituierter Journaliſt; er kommt ſogar in die Lage, ſeinem Schwiegervater das Stadtratmandat zu retten, an dem dieſer ſo ſehr hängt und das die Mitbürger ihm als einem Beſcholtenen nehmen wollen; denn in Berlin hat er ſich zu einem Hausfriedensbruch hinreißen laſſen. So endigt, was friſch und verheißend begonnen, recht platt und im Philiſterium. Die Darſtellung war ohnmächtig gegenüber der übeln Stimmung im Hauſe. Die Kritik war von ungemeiner Schärfe, vielfach klang ſelbſt ein perſönlicher Ton gegen Schlenther durch. Ueberhaupt: jene vornehme Sachlichkeit, auf die wir uns einmal in Burgtheater-Angelegenheiten mit Recht etwas zugute gethan, beginnt verloren zu gehen. Damit aber kämen wir um eine gute Stütze für die höchſt notwendige Umgeſtaltung des Hauſes.

Der Säkulartag des Wallenſtein ward mit der Aufführung des „Lagers“ und der „Piccolomini“ begangen. Herr Reimers im Schillerſtübchen ſprach den Prolog, als hätte ihn der

Dichter eben vollendet und prüfe ihn auf Wohllaut und Kraft. Neu war Fräulein Medelsky als Thekla, neu und gut, soweit eine Thekla gut sein kann; denn dieses kleine Mädchen ist in einem erstaunlichen Wachstum begriffen, das man mit fast schmerzlicher Freude verfolgt. Denn man denkt jener Wunderblüten: in einer Nacht thun sie sich auf, und der Tau des Morgens weint schon um die verdorrte Blume.

Blutjung kam sie an dieses Theater. Ihr Debut verlief ziemlich unbemerkt, obzwar sie damals in „Krieg im Frieden" schon eine merkwürdige Sicherheit auf der Bühne und eigene Laute offenbarte. Zufälligkeiten bahnten ihr den Weg. Ihren ersten großen Erfolg in der „Wildente" mochte man noch der dankbaren Rolle, der ihr eigenes kindlich-unfertiges, rührendes Wesen willig entgegenkam, zuschreiben. Dann aber kamen die Siege Schlag auf Schlag. Schon nach ihrem Gretchen stand bei den Wissenden die Ueberzeugung fest, man habe es mit einer ganz außerordentlichen Begabung zu thun. Und dabei hat sie die Natur nicht eben reich bedacht. Es ist vielmehr eine gewisse Dürftigkeit in ihr. Die Gestalt ist schmächtig, die Mundbildung unvorteilhaft; nichts schön als das sehr kluge, leuchtende Auge. Die Stimme hat einen sehr hellen Klang; aber sie ist eine glänzende Sprecherin und jedes Ausdrucks fähig. So innig bitten, so kläglich schluchzen hat man nicht bald gehört, wie von ihr. Ein Erlebnis ist ihr jede Rolle und so wirkt sie denn auch gleich einem Erlebnis. Was sie sich einmal angeeignet, das nimmt ihr niemand mehr weg. Nun greift sie gar nach der „Jungfrau", ein Wagnis nach allen Begriffen der Ueberlieferung, aber eines, das wohl glücken kann. Sie ist so ganz echt, daß sie gleich einem Prüfstein wirkt. Echt muß sein, was neben ihr bestehen soll. Uebrigens — Baumeister ist doch eingerückt. So besteht Hoffnung, daß sein gewaltiger „Richter von Zalamea" endlich die ebenbürtige Tochter erhält.

Es war wohl mit das Wachstum der Medelsky, was Fräulein Sandrock zum Entschlusse trieb, der Burg den Rücken zu kehren. Von Anfang an war hier ihr Verhältnis schief und unerquicklich. Sie wurde diesem Hause nicht, was man von ihr erwartete; es hielt ihr nicht, was sie sich davon erhofft. Jene Stellung, die sie, in der letzten Zeit freilich nicht mehr unbestritten, im Volkstheater innegehabt, konnte sie hier der Natur der Dinge nach nicht gewinnen. Ihre ganze Natur aber ist nicht aufs Warten und Sichbescheiden gestellt. Manches hat sie verdrossen und verletzt, zum Schlusse noch das unfreiwillige Scheiden ihrer Schwester vom Institut, dem sie in bescheidener Stellung so lange angehört. Ungern sieht man diesen wilden Vogel sich zu seinem Fluge ins schrankenlos Freie anschicken. Aber es ist bezeichnend: weder Volkstheater noch Karltheater, die beide ihrer recht wohl bedürfen würden, haben ihr auch nur einen Antrag gemacht. Beider Orten kennt man sie.

Nach Mitterwurzers, nach Helene Hartmanns Tode muß die Burg wohl auch diesen Verlust verschmerzen. Gewiß steht sie am Ausgange eines langen Krankheitsprozesses. Genesende machen langsame Schritte. Dies ist eine Thatsache, mit der man rechnen muß, ohne gleich ungeduldig darein zu wettern, wenn es nicht schnell genug vorwärts gehen will. Zu zürnen hat man erst dann das Recht, wenn man Versäumnissen begegnet, geeignet, die Heilung zu gefährden. Man wird, schon um das Publikum wieder in das ihm fremd gewordene Haus zu zwingen, selbst schwer verständliche Neuheiten dulden müssen. Es muß doch erst versucht werden, welche Kost diesem noch geschwächten Organismus bekommt, ehe man ihn an seiner vollen Leistungsfähigkeit ausprobt. Ich bin auf allerhand wunderliche Gerichte gefaßt. Immerhin hebt sich der Besuch schon: ernste Arbeit ist nicht zu verkennen, nur daß sich auch an dieser vornehmsten Stelle der Geschmack unter Druck und Eindruck schlimmer Zeiten mit steigender Entschiedenheit dem leichtesten Genre zukehrt.

Besser hat es das Volkstheater. Sie haben ihr gut zusammengespieltes Personal und ihnen muß weder die Ergänzung des Stückevorrathes noch der Mitwirkenden Sorge machen. Eine Darstellerin erster Güte, wie Frau Schmittlein, die sie an die Burg verloren, reißt hier kaum eine Lücke. Das Volksstück in der Umformung, wie sie ihm Carlweiß, klug und geschmackvoll ältere Muster mit Eigenem und Neuem verschmelzend, gegeben, macht hier Kasse. Freilich hat sich der Erfolg von „Das liebe Ich" nicht ganz auf der Höhe des „Groben Hemd" gehalten. Und dennoch ist gerade Carlweiß' letztes Stück der schönste Beweis für seinen Takt und seine Berechnung des Wirksamen. Es ist für ein Arbeiter-Theater geschrieben, das einer der größten Unternehmer der Monarchie, Herr Krupp in Berndorf, anläßlich des Kaiser-Jubiläums für seine Leute errichtet. Was giebts da für ein besseres Thema, als das er gewählt? Ein Fabrikant, der nicht einmal der schlimmste Ausbeuter ist, der nur nichts von Billigkeit und Milde wissen will, wird

in einem warnenden Traum darüber belehrt, wohin Selbstgerechtigkeit führt. Selbst das Märchenhafte, die Raimund-Form paßt zum Raimundschen Geiste des Ganzen, das ausdrücklich vom Alltag fern gehalten, in eine höhere Stimmung hinaufgehoben sein mußte. In der Rolle des Fabrikanten hat sich Girardi, ruhiger geworden, Heimrecht und Meistertitel auch an dieser Stätte erstritten. Sonst aber ist der Schwank hier zu Hause. Das „weiße Rössel" zieht. Schwerere Kost aber können sie kaum mehr bereiten, wenn sie ihr Publikum nicht verlangt. Mit dem Premièrenabend sind ihre litterarischen Bedürfnisse befriedigt. So konnte man meinen. Halbes „Mutter Erde" hätte, obzwar recht unlöblich heruntergewerkelt, einen schönen Erfolg. Ach — die Ziffern streiten mit dieser Annahme. Die klassischen Donnerstage mögen dies wertvolle Stück vor zu raschem Untergehen retten. Sonst könnte es sich kaum lange behaupten.

Das Raimund-Theater wird nicht verpachtet. Es will da draußen so gar nicht mehr gehen, daß dem Direktor selber ekel ward. Das Haus steht unter einem Unstern, gegen den nicht anzukämpfen ist. Es interessiert nicht, hat von Anbeginn nur in Ausnahmefällen interessiert. Man sagte, daß Josef Jarno Aussicht und Neigung habe, hier Direktor zu werden. Eher mag noch ein Pächter vorwärts kommen, als ein Angestellter einer vielköpfigen, gereizten und in ihrer großen Mehrheit völlig urteilslosen Horde von Ausschußmitgliedern, die nicht ohne Grund um ihr Geld zittern. Vorläufig aber wollen sie doch noch mit der eigenen Regie weiter arbeiten. Bisher ward eigentlich nur sehr alter und abgestandener Kohl da aufgewärmt; das einzige Heil dieser Bühne liegt gegenwärtig im Schwank, noch um einen guten Ton tiefer gestimmt als im Volkstheater.

Das Karltheater hat sich mit Dörmanns „Heimweh" eine schlimme Schlappe geholt. Kindisch in der Erfindung, schwach in der Charakteristik, unsäglich redselig, hat das Stück alle enttäuscht, die nach „Ledige Leute" in den begabten Lyriker Hoffnungen für die Bühne gesetzt hatten. Er wird, wenn er eine ihm gelegene Anregung findet, schon wieder seine Revanche nehmen. Das Fürsttheater, ursprünglich ein Affentheater, später eine Singspielhalle, dann ein Theaterchen für ein harmloses und leicht vergnügtes Sonntagspublikum kleiner Leute, ist klassisch geworden. Im Prater spielen sie gegenwärtig alle Größen von Shakespeare bis Ohnet. Auch den Faust haben sie, mutig und erbarmungslos, schon gegeben.

Das Stadttheater, nächst der Währinger Linie, geht seiner Fertigung entgegen. Von außen stellt es sich nicht gar günstig dar. Hoffentlich ist es im Innern desto freundlicher geraten. Eröffnen will Müller-Guttenbrunn, der in der Wallgasse so viel unter einem mißglückten Hause gelitten, daß ihm diese Heimsuchung hier hoffentlich erspart bleibt, mit Kleists „Hermannschlacht". Das ist immerhin ein interessantes Experiment und ist, wenn es glückt, sogar eine That. Inzwischen wird schon wieder emsig für ein neues Unternehmen geworben. Es soll nach Meidling, einem volksreichen und gewerbefleißigen Vorort kommen. Als Schutzpatron ist Anzengruber, als Leiter der treffliche Schauspieler und Regisseur Martinelli in Aussicht genommen. Die Preise sollen so niedrig wie nur irgend möglich sein. Man sieht, je mehr die Kunst an die Peripherie rückt, desto entschiedener schlägt sie die Tendenz zur Verwohlfeilung ein. Und eine ganz bestimmte Bedeutung mögen alle diese Bühnen gewinnen: sie besorgen schauspielerisch wie dichterisch eine gewisse Auslese, von der dann ihre besser gestellten Rivalinnen den Nutzen ziehen mögen.

Herr Thonet ist dem Vorbilde der Herren von Gutmann und von Haas gefolgt. Wer Herr von Gutmann ist, werden Sie wissen. Er teilt mit Ludwig Fulda den väterlichen Beruf, sonst aber nichts, sicherlich nicht das Talent. Er dramatisiert energisch die Raumersche Geschichte der Hohenstaufen. Herr von Haas ist ein Erbe des großen Teppichhauses, das vordem füglich eine Weltfirma war. Er lud sich seiner Zeit die Kritik ins Karltheater zu kaltem Büffett und Champagner und einem Drama. Das Büffett war von Sacher, das Stück von ihm selber. Herr Thonet ist Teilhaber der großen Möbelfabrik und hat eine Operette geschrieben, die er in der Josefstadt vor geladenen Gästen lanciert hat. In einem mehr losen Zusammenhang als Lieferanten standen die Firmen aller drei Herren schon lange so ziemlich zu sämtlichen Wiener Bühnen; nun wollen sie die Verbindung enger knüpfen. Es wäre doch ganz hübsch, hätte einer unter den dreien Talent und brächte es weiter als der Präsident des Raimundtheater-Vereins, der sehr edle Graf Marco Bombelles, dessen Werke an der eigenen Bühne nur unter Verwahrung und Garantien gespielt werden dürfen.

Eine „Freie Bühne" soll erstehen. Projektanten sind Dr. Rudolf Lothar, ein rühriger Dramatiker, Herausgeber der „Wage" und Dr. Constantin Christomanos, der Jahre hindurch der

griechische Vorleser und Lehrer der Kaiserin gewesen. Noch muß freilich erst die Form und die Formel gefunden sein, in der sich der Zensur das Schnippchen schlagen läßt. Wir sind in mannigfacher Hinsicht eben rückständig. Noch haben wir „Jugend" und „Weber" nicht sehen dürfen. Noch ist uns Schlaf ein leerer Name.

Und so regt es sich mannigfaltig. Was ich da trocken hergezählt, das umschließt für uns viele Hoffnungen, Erwartungen neben schweren Enttäuschungen. Man muß tausend Hebel in Bewegung setzen, will man endlich einmal vorwärts kommen. Denn einen schlimmeren Kampf als anderwärts und in aller Welt kämpft hier der Schaffende. Und es ist doch kein Mangel an Talenten! Nur an der rechten Förderung gebrichts; an ihr und vielfältig auch am rechten Wohlwollen, das aus dem Glauben entspringt, das nicht müde wird zu hoffen, bis nach Irrung und Wirrung sich endlich die rechte Erfüllung zeigt. J. J. David.

Von den Berliner Theatern.

IV.

Kurz nacheinander haben Max Halbe, Felix Philippi, Ludwig Fulda und Gerhart Hauptmann ihre Karten beim hiesigen Theaterpublikum abgegeben. Ihrer Ladung wurde in Scharen Folge geleistet, man nahte erwartungsvoll und beifallsfreudig, aber man kennt unsere Theatergäste, besonders die Habitués unserer Premièren: sie sind anspruchsvoller und kapriziöser als eine mit Einladungen überlaufene Primadonna oder ein Major von der Table d'hôte, und wehe dem Gastgeber, der da Langeweile und Enttäuschung bereitet. Er mag sich freuen, wenn er die bunte unberechenbare Schar in ein Haus laden durfte, dessen vornehme Traditionen der Bethätigung schlechter Laune Schranken setzen, oder wenn es ihm durch ein keckes Attentat auf die Nerven und Sinne gelingt, wenigstens während der Dauer des Festabends die Erkenntnis der Mängel des Gebotenen zu erschweren, oder minder Feinfühligen sogar dauernd unmöglich zu machen. Glücklich der, dem nach jedem Gang des dramatischen Ohren- und Augen-Schmauses echter jubelnder oder wenigstens konventioneller Beifall dankt, und dreimal glücklich, wem die Männer des kritischen Areopags am nächsten Morgen auf Holzpapier mit Druckerschwärze bestätigen, daß die Feststimmung vom Vorabend keinem moralischen Katzenjammer Platz gemacht hat.

Felix Philippi gehört von Anbeginn seiner litterarischen Thätigkeit zu jenen glücklichen dramatischen Krösussen, deren Glück nimmer vor der Prüfung der kritischen Seelen Stand hält. 2—3 Theaterstunden lang wird das Füllhorn Fortunas über ihn von einer beifallsfreudigen Menge ausgeschüttet, und im dämmernden Morgenlicht schon entpuppt sich das vermeintliche große Los als Niete oder bestenfalls als Dutzendtreffer. Der Instinkt für das theatralisch Wirksame, für aktuelle Schlager ist ihm von je her zu eigen gewesen, markante Vorgänge im zeitgenössischen, politischen und sozialen Leben dramatisieren sich unter seinen Händen mit verblüffender Schnelligkeit, aber der immergrüne Lorbeer des dramatischen Meisters, den er so oft mit beiden Händen zu fassen und sich ums Haupt winden zu können meint, entweicht ihm tückisch wie weiland die fruchtbeladenen Zweige dem Tantalus der griechischen Sage, und eine dürftige, vergilbende Blätterkrone aus raschelndem Papier, wie sie kleinen Mimen an kleinen Bühnen zuteil wird, bleibt als schwacher Trost.

Seine jüngste Bühnendichtung „Das Erbe", war schon über manche Bretter gegangen, ehe sie im Berliner Theater die Weihe und Bestätigung erhalten sollte. Man hatte über die keck ergriffene und ausgeführte Fabel des Stückes darum auch soviel pro und contra schon gelesen, daß Publikum und Kritik der Reichshauptstadt sozusagen nur ein Urteil in der Revisionsinstanz zu fällen hatten. Es lautete auf Bestätigung des auch in diesen Blättern an anderer Stelle bereits Gesagten. Mit oberflächliche Beschauer momentan packenden aber imgrunde dramatisch untauglichen Mitteln hat Philippi den Versuch gemacht, einen der größten zeit- und weltgeschichtlichen Konflikte in ein anderes Milieu überzuführen und theatralisch auszuputzen und auszunutzen. Aus dieser Transponierung an und für sich kann ich im Gegensatz zu manchem andern Beurteiler Herrn Philippi keinen Vorwurf machen, da ein Dichter, der lediglich für seine Zeit und deren Bühne arbeiten will, nach Lage der Dinge einfach verhindert ist, in politischen Kreisen sich

abſpielende zeitgenöſſiſche Konflikte im Rahmen eines Bühnenwerks vorzuführen, ja auch nur andeutend zur Sprache zu bringen, ohne Milieu und Zeit der Handlung vollſtändig zu ändern. Proteſt und Tadel ſind nur am Platze, wenn, wie im vorliegenden Falle Philippi, die ſelbſt dem blödeſten Beſchauer ſich aufdrängenden weltgeſchichtlichen Parallelen dazu dienen ſollen, einem an ſich ſchwachen und intereſſeloſen Opus zur Senſation zu verhelfen. Der vom einfachen Bureaubeamten zum Geheimen Kommerzienrat, Ritter zahlreicher Orden und Generaldirektor einer märchenhaft großen Weltfirma emporgediehene Herr Sartorius, dem das ſchrankenloſe Vertrauen ſeines verſtorbenen alten Herrn unbegrenzte Machtvollkommenheit eingeräumt hat, gerät juſt am Tage der Feier des 35jährigen Beſtehens der Firma mit dem jetzigen jungen Chef, dem Baron Larun, in einen ſeine Stellung, ja ſeine Exiſtenz bedrohenden Konflikt. Der Junge will ſich der väterlichen Autorität ſeines vornehmſten Untergebnen nicht länger fügen, der Alte erklärt ſich als den wahren Erben des Rieſenwerkes, das er erſt in jahrelangem Ringen geſchaffen habe und will dem Recht der Geburt ſeine erworbenen Rechte nicht preisgeben. Gewiß kein alltäglicher und eines großen Dichters würdiger Konflikt, wenn dieſer ihn in würdiger Form pſychologiſch richtig auszugeſtalten weiß.

Aber man höre Herrn Philippi: Weiberthränen und Weiberintriguen, ein Dutzend-Böſewicht, den der naivſte Backfiſch auf 10 Schritte durchſchaut, ein mit plumpſten Theatermittelchen herausgeholtes Geſtändnis eines weinſeligen andern Spitzbuben, pſychologiſch ganz unmögliche Wandlungen im Charakter des Helden, eine grob theatraliſche Entlarvungsſcene, endlich triefender Edelmut bei beiden Parteien werden zu einer ſogenannten Löſung des Konflikts benutzt.

Den lebhaften Beifall, den das Stück trotzdem am Abend der Première und an manchem folgenden bei der Zuhörerſchaft errang, verdankt es dem ſtraffen und feſſelnden Aufbau der beiden erſten Akte, dem ſchon betonten Sinne Philippis für das theatraliſch Wirkſame, worin er ſich als gelehriger Schüler der Franzoſen zeigt, und der, man kann wohl ſagen, vollendeten Verkörperung der Rolle des Geheimrat Sartorius durch Ernſt Pittſchau, der dieſen modernen Kanonenkönig und Uebermenſchen von köſtlich polternder Jovialität und bärenmäßiger Arbeitskraft mit überzeugender Lebenswahrheit hinſtellte. Otto Sommerſtorff hatte als junger Baron Larun eine weniger dankbare Rolle erhalten. Das weltmänniſch Geſchmeidige und die vornehme Reſerve, die dieſer Geſtalt zu eigen ſein muß, wußte er gut zu betonen.

Gegen die ſonſt im Berliner Theater recht glückliche Regie läßt ſich diesmal manches einwenden. Die Perſpektive auf den Wald von Fabrikſchornſteinen war viel zu nahe an die Fenſter der Villa des Kommerzienrats gerückt und hätte ſich leicht wirkungsvoller geſtalten laſſen können. Ein Fehler, der dem Dichter zu Laſten zu legen iſt, iſt die unwahrſcheinlich kurze Dauer der Einweihungsfeier des Denkmals, deren einzelne Phaſen dem Zuſchauer durch das Medium zweier vom Fenſter beobachtender Verwandten des Kommerzienrats vermittelt werden. Ein älterer Autor hätte hier getroſt den Zwiſchenvorhang fallen laſſen. Ein ſchwerer Regiefehler war es, die Werkführer der Firma Larun, die ſich doch am Ehrentage der Fabrik ſämtlich in Feſtkleidung befinden und am Bankett teilnehmen, mit rußgeſchwärzten Geſichtern in groben Arbeitsblouſen auftreten zu laſſen, weil ſie ſo in dem vornehmen Milieu der kommerzienrätlichen Wohnung effektvoller wirken.

Iſt Felix Philippi wieder einmal zu wenig Künſtler in der Wahl der dramatiſchen Mittel geweſen, ſo zeigt Max Halbe bei ſeiner jüngſten Première im Leſſingtheater, daß auch ein wirklicher Dichter ſich total in der Beurteilung ſeiner künſtleriſchen Kräfte und in der Wahl ſeiner dramatiſchen Ausdrucksmittel vergreifen kann, wenn er ſich auf ein ihm fremdes Gebiet begiebt. Faſt gleichzeitig wurde vor einigen Jahren in litterariſchen Kreiſen und bald in der weiteren Oeffentlichkeit kund, daß Gerhart Hauptmann an einem Florian Geyer, Hermann Sudermann an einer Herodias und Max Halbe an einem Renaiſſanceſtoff arbeite. Nur Hermann Sudermann, dem ſtärkſten Theatraliker unter den Dreien, iſt der Sprung in ein fremdes Milieu geglückt. Gerhart Hauptmann hatte ſich am tiefſten, zu tief für den Durchſchnittsgeſchmack des Theaterpublikums, in ſeinen Stoff eingewühlt. Max Halbe gelang es nicht im geringſten, ſich des Seinigen künſtleriſch zu bemächtigen. Seine Geſchichte von dem großen Condottiere Torani, der ſeinem alternden leidenſchaftlichen Weibe ein junges friſches Ding vorzieht und für ſeinen Ehebruch mit dem Tode durch Mörderhand büßt, während ſeine Mitſchuldige ein gleiches Schickſal trifft, könnte mit größter Bequemlichkeit als Sittenbild aus einer modernen Großſtadt unter der Rubrik „Vermiſchtes“ der Tageszeitungen erzählt werden und würde in ihren Einzelheiten namentlich bei der weiblichen Zuhörerſchaft angenehmes Gruſeln hervorrufen. Daß beſagte Frau von Torani

ſchon die Phraſen der modernen Frauenrechtlerinnen mit verblüffender Intuition vorausahnt und zum beſten giebt und daß die in alten Märchenſtücken und Operetten mit Recht ſo beliebte Zigeunerin mit dem Schönheitselixir, alias Giftfläſchchen auf der Bildfläche erſcheint, daß wir einen Aſtrolog à la Seni, einen Bußprediger à la Savonarola, einen Künſtler à la Leonardo da Vinci und einen fahrenden Schüler auf einem Brett zu ſehen bekommen, iſt eine liebenswürdige Rückſichtnahme auf die Beſitzer der landläufigſten Kenntniſſe von der ſogenannten Renaiſſance-Epoche, die wir von einem Max Halbe am wenigſten erwartet hätten.

Die Zweifel, die Kenner und Freunde der Halbeſchen Muſe hegten, ob es ihm gelingen würde, auf dem Boden großer weltgeſchichtlicher Vorgänge ſeine intime Stimmungskunſt zu bethätigen und zugleich neue Seiten ſeines Talentes zu offenbaren, ſind auf die traurigſte Art beſtätigt worden. Die Ablehnung, die „Der Eroberer“ im Leſſingtheater erfuhr, war ſo ſcharf und ſo einmütig, wie ſie ſelbſt im Berliner Theaterleben ſelten zu beobachten geweſen iſt. Weder die äußeren Geſchehniſſe vermochten irgend welches Intereſſe zu erregen und von dichteriſcher Geſtaltungskraft Zeugnis abzulegen, noch zeigte ſich in den Sandwüſten der Dialoge irgend welche reizvolle Oaſe. Die Freunde des Poeten warteten ſichtlich von Akt zu Akt, daß er ſich ſelber wiederfinden und durch eine Scene voll intimer Wirkung die völlig abgelenkte oder höchſtens auf die kraſſen Schwächen der Dichtung gierig geſpannte Aufmerkſamkeit der Zuhörerſchaft für einige Minuten wenigſtens wiedergewinnen würde. Aber die Enttäuſchung wurde im Fortgang der Aufführung nur immer größer. Selbſt dem naivſten Zuſchauer mußte klar werden, daß Halbes Geſtalten keine Spur von Renaiſſancemenſchen beſaßen. Es waren Gliederpuppen in hiſtoriſche Koſtüme geſteckt, wie ſie die ödeſte Mache eines ausgeſchriebenen Bühnenfabrikanten nicht geiſt- und poeſieloſer hinſtellen kann. Am beſten, man hätte das Stück nicht zu Ende geſpielt, dann wäre dem Dichter die Pein der immer ſtürmiſcher werdenden Ablehnung und dem Publikum der Vorwurf, daß es ſich zu weit habe hinreißen laſſen, erſpart geblieben. Das Traurigſte in dieſem ganzen Fall Halbe iſt, daß verblendete oder unaufrichtige Freunde, die in Wahrheit des Poeten ärgſte Feinde ſind, ihm und ſich einzureden ſuchen, der Eroberer ſei ein Meiſterwerk; die Beſetzung und Regie hätten nichts getaugt, und nicht das Stück, ſondern das Publikum und die Kritik ſeien an jenem denkwürdigen Abend im Leſſingtheater in Wahrheit durchgefallen. Solche ſchwindelhafte Manöver können nur zur Folge haben, daß der talentvolle und liebenswürdige Poet in Verbitterung und Vereinſamung gerät, ſich der Selbſtkritik mehr und mehr entäußert und vielleicht niemals wieder den rechten Kontakt mit ſeinen Zuhörern und Leſern findet. Ich bin weit davon entfernt, Max Halbe das Milieu ſeiner oſtpreußiſchen Heimat, die Bürgerſtube und die Jugendliebelei als einzige Domäne ſeines Könnens zuzuweiſen, und rechne es dem Dichter nur zum Verdienſt an, daß er ſich nicht darauf beſchränkt hat, nach berühmten Muſtern nur ein Spezialiſt für Dramen im Stil der „Jugend“ zu werden, ſondern daß er ſich weitere Ziele ſteckt und höher ſchauen will. Unrecht thut er nur daran, daß er taſtende Verſuche, ſtatt ſie im Schubkaſten verſchloſſen zu halten oder noch beſſer nach Ovidiſchem Rezept den verbeſſernden Flammen zu übergeben, in das Licht der weiteſten Oeffentlichkeit zerrt, wo dieſe ſchwächlichen, unausgereiften Kinder ſeiner Muſe im günſtigſten Falle nur Mitleid erwecken können. Eben nicht immer entſpringt, wie weiland Athene ſtrahlengepanzert dem Haupte des Zeus, ein neues Kunſtwerk dem Haupte ſeines Schöpfers.

Die teilnahmsvolle Geduld, die das Berliner Premièrenpublikum ſeinem einſtigen Liebling Max Halbe ſo völlig verſagte, wurde im reichſten Maße im Kgl. Schauſpielhauſe Ludwig Fulda und ſeiner Griechendichtung „Heroſtrat“ entgegengebracht.

Obgleich die Mitbürger des epheſiſchen Tempelſchänders bei Todesſtrafe verboten hatten, den Namen Heroſtrat auch nur zu erwähnen, hat dieſes Prototyp frevelnder Ruhmſucht es bekanntlich dennoch erreicht, zu den meiſtcitierten Namen der Weltgeſchichte mehr als 2 Jahrtauſende hindurch zu werden, und nun findet er gar in einem modernen Dichter eine Art von Apologeten. Ludwig Fulda hat ſich an den gewiß intereſſanten Verſuch gemacht, die dunkle That, für deren Beurteilung die Antike nur den Fluch hatte, pſychologiſch auszudeuten und zu erklären. Sein Heroſtrat durfte demnach kein antiker Ravachol oder Lucheni bleiben. Er macht ihn zu einem Künſtler voll fauſtiſch ringenden Schöpferdrangs, dem es nicht genügt, die vielbrüſtige epheſiſche Göttin in Werken gefälliger Kleinkunſt nachzubilden, ſondern der ein Bildwerk aus edelſtem Stoff in übermenſchlicher Pracht und Größe ſchaffen will. Und als ſein Hirn und ſeine Hände ſich in frucht- und raſtloſem Mühen zermartern, ohne daß das Idealbild, das Uebermenſchliche, erſtehen will, indes ein anderer Meiſter, Praxiteles von Athen, die lieblichen Formen

irdischer Verkörperung weiblicher Hoheit mit gesunder, sich aufs mögliche bescheidender Schaffenskraft als Statue der Göttin in Elfenbein und Gold festhält, seinem unglücklichen Nebenbuhler zugleich die Geliebte und das einzig mögliche Modell raubend, wird Herostrat zum eifersüchtigen verzweifelten Zerstörer und Schänder. Eine annehmbare und kluge Deutung eines phantasiebegabten Poeten, unter dessen Händen eine vielgestaltige, vielfarbige Griechenwelt gefällig ersteht.

Für fünf Akte eines modernen Theaterabends will indes trotz Neuerfindung und Ausdeutung der Stoff ohne Zwang nicht ausreichen. Wohl lacht über mancher Scene der leuchtende Menschenfrühling und der blühende Himmel von Hellas, aber über weiten, öden Dialogpartien lastet auch bleierne Langeweile. Fulda, der Sprachgewandte, greift mit sicherer Hand in den Formenschatz griechischer Zunge, und Gehaltloses und im Empfinden und innerem Ausdrucke Verfehltes gleitet gewandt am Ohr vorüber. Fulda wußte, warum er seinen Herostrat dem Schauspielhause übergab. Wo würde er für diese Aufgabe Sprecher finden wie Matkowsky-Herostrat, Christians-Praxiteles, Rosa Poppe-Klythia, Franziska Elmenreich-Timarete? Der erstere that in Schwung und Gewalt der Rede gleich anfangs vielleicht etwas zu viel, aber er ist der Mann danach, den reizvollen Kampf einer ehrgeizigen Künstlerseele auszugestalten. Rosa Poppe darf die Klythia als eine ihrer glänzendsten Bühnenleistungen betrachten. Herber Mädchenstolz und frauliches Empfinden, Kraft und Liebe weiß sie harmonisch in dieser Gestalt zu vereinen.

Welche Welten durchmessen meine Leser, wenn sie mir jetzt von den ephesischen Gestaden aus Hellas Blütetagen in die schlesische Bauernstube Gerhart Hauptmanns folgen! Als durch eine Indiskretion der Inhalt seines neuen Schauspiels „Fuhrmann Henschel“ durch die Tagespresse lief, mochte mancher den Kopf schütteln, zweifelnd, ob dieser anscheinend so triviale und uninteressante Stoff für vier Akte ausreichen werde. Aber wer Hauptmanns Schaffen verfolgt hat, weiß, daß er wie der Antäus der griechischen Sage aus der Berührung mit seinem Mutterboden stets neue Kraft schöpft, und je schlichter und beengter das von ihm gewählte Milieu, desto tiefer und überraschender seine dichterische Offenbarung. Und in der That, was sich da in der niedern Fuhrmannsstube zwischen einfältigen Naturmenschen voll elementarer guter und böser Instinkte abspielte, fesselte mehr als mancher große welthistorische Vorgang. Die Tragik eines Alltagslebens ist mit einfachsten, aber um so wirkungsvolleren künstlerischen Mitteln wieder einmal vorgeführt worden, ohne Schminke und rührseliges Pathos und auch ohne unnatürliche krasse Verschlechterung des realen Lebens, wie es Hauptmann vor 9 Jahren in seinem Erstlingsdrama beliebte. Fuhrmann Henschel in Salzbrunn oder einem andern schlesischen Badeorte hat seiner sterbenden Frau auf deren dringendes Bitten gelobt, daß er niemals die im Hause dienende dralle Magd Hanne in zweiter Ehe heiraten würde. Da aber die intriguante Person sich ihm gegenüber sehr geschickt zu benehmen weiß und dem biederen Fuhrmann die Frau im Hause fehlt, so macht er uneingedenk seines Versprechens das Mädchen schon nach kurzer Zeit zu seinem Weibe. Daß sie schon ein Jungfernkind hat, geniert ihn weiter nicht, ja er ist sogar so gutmütig, die Kleine aus den Händen ihres trunksüchtigen Großvaters zu befreien und in sein eigenes Haus zu bringen, womit er freilich seiner Frau, die ihr Kind verleugnet, eine sehr unangenehme Ueberraschung bereitet. Die liederliche Kreatur liebelt mit einem geckenhaften Kellner, während der Fuhrmann seine Geschäftsfahrten macht, und müht sich nicht im geringsten, dem Gatten sein Heim gemütlich zu machen.

Wie gewöhnlich werden im Wirtshaus von guten Freunden dem arglosen Gatten die Augen geöffnet. Man meint, der in Berserkerwut geratene Henschel werde an der Ungetreuen fürchterliche Rache nehmen, aber im entscheidenden Moment versagt seine Kraft. Er sieht in seiner geistigen Beschränktheit seine Schande als himmlische Strafe an, weil er das seiner ersten Gattin gegebene Versprechen gebrochen, und von Reue und Wahnvorstellungen Tag und Nacht gepeinigt, macht er selbst seinem Leben ein Ende.

In der Charakterisierung dieses Fuhrmanns feiert die Kunst des schlesischen Poeten einen ihrer größten Triumphe. Kein Sprung, keine Lücke, keine Unwahrscheinlichkeit, alles folgerichtig entwickelt und aus einem Guß. Die Novelle eines schlesischen Volksschullehrers soll den Dichter zu dieser seiner jüngsten dramatischen Schöpfung angeregt haben. Auch an seine, manche ähnliche Einzelheit aufweisende Jugendnovelle „Bahnwärter Thiel“ und Maupassants Meisterschöpfung »Histoire d'une fille de ferme« mag er bei der dramatischen Ausarbeitung gedacht haben. Das vollendete Werk aber ist sein eigen, wie nur je eines. Wir wüßten keinen, der es ihm nachschaffen könnte, selbst jede Nebenfigur trägt den Stempel seiner eigensten Schöpferkraft.

Daß er sogenannten „großen Scenen", wie sie z. B. Anzengruber liebt, aus dem Wege geht, daß er sich mit Andeutungen begnügt, wo andere breit und redselig malen würden, entspricht ganz seiner Eigenart. Der Charakter der Hanne mag manchem Zuschauer nicht klar und entwickelt genug erscheinen, aber man muß diese in geistiger Dumpfheit, von unbewußten schlechten Instinkten erfüllten, dahinvegetierenden, nie aus sich recht herauskommenden, niederen Menschentypen studiert und begriffen haben, um dem Dichter bewundernd gerecht zu werden.

Personal und Regie des Deutschen Theaters wurde in unübertrefflicher Weise den Intentionen des Dichters gerecht. Rudolf Rittner-Henschel und Else Lehmann-Hanne ließen nicht während Minuten, sondern während langer Stunden vergessen, daß da vor uns auf den Brettern Theater gespielt wurde. Wirklichkeitskunst in edelstem Sinne, schlichtes, warmes Leben durch und durch. Und im übrigen müßte ich den Theaterzettel von A bis Z abschreiben, um allen Mitwirkenden gerecht zu werden. Bei minder vorzüglicher Besetzung und vor einem Publikum, daß nicht wie die in corpore versammelte Berliner Hauptmann-Gemeinde bei der Première im Deutschen Theater den Absichten des Dichters liebevolles Verständnis entgegenbringt, mag der äußere Erfolg des Stückes sich weniger rauschend gestalten. Die vierzig Auflagen und diversen hundert Aufführungen der „Versunkenen Glocke" wird „Fuhrmann Henschel" schwerlich erleben, aber das Gefühl darf Gerhart Hauptmann um so sicherer hegen, daß er in seiner dichterischen Entwickelung ein stolzes Stück aufwärts geschritten ist.

Heinrich Stümcke.

„Schlafe patent".
Unersetzlich bei Raummangel sind
Jaekel's Patent-Möbel.

Weltberühmt ist Jaekel's Patent-Bett-Sofa „Unikum" mit einem Griff ein Bett mit Sprungfeder-Matratze und grossem Raum zur Unterbringung der Betten.
Patent-Bettstuhl „Komet", Bett-Chaiselongue, Bett-Schränke, verstellbare Ruhe-Möbel etc.
Preise von 30 Mark an.
Illustrierte Preis-Listen gratis und franko.
R. Jaekel's
Patent-Möbel-Fabrik
Berlin SW., Markgrafenstr. 20,
Ecke Kochstrasse.

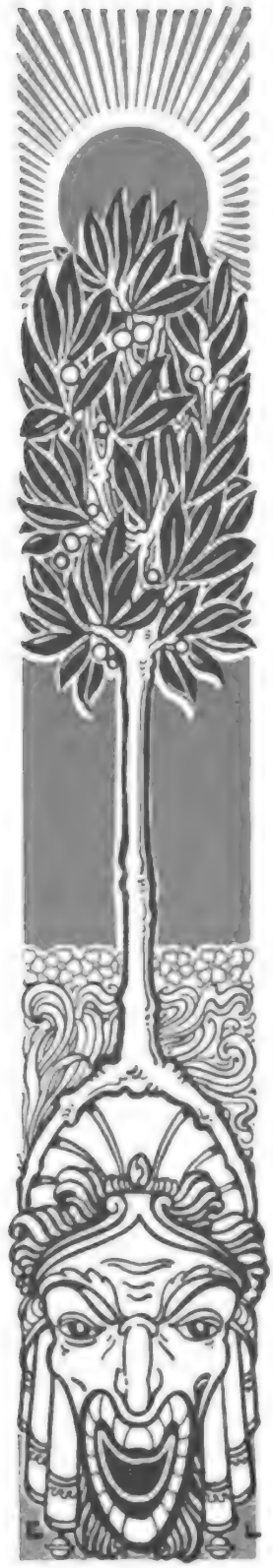
Conrad's
Petroleumseife
dient zum Einweichen und Abkochen der Wäsche und erzeugt bei halber Arbeit die zarteste und geruchloseste Wäsche und schont dieselbe: da der übliche Sodazusatz ganz fortfällt, denn Soda macht die Fasern der Gewebe mürbe.
Diese Schmierseife ist käuflich à Pfd. 30 Pfg. in allen Materialwaren-, Drogen- und Seifengeschäften und in meinem Ladengeschäft; wo nicht erhältlich, versende 1 Postkistchen für 2,50 Mk. excl. Porto.
Gebrauchsanweisungen versende gratis.
Oscar Conrad
Erfinder und alleiniger Fabrikant der Petroleumseife
Berlin N., Badstr. 64.

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.
Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stümcke, für die Inserate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.
Verlag und Druck von Otto Elsner, Berlin S., Oranienstr. 141.

Digitized by Google

Jane Fielding



Die dramatische Kunst in der Schweiz.

Seit den Tagen Nikolaus Manuels, welcher, wie heute Arthur Fitger, anfangs des 16. Jahrhunderts mit dem Pinsel und der Feder gleichermaßen glücklich hantierte, ist in der Schweiz wenig Bemerkenswertes auf dem Gebiete der dramatischen Kunst geschaffen worden. Die eingeborenen, scharf profilierten litterarischen Charakterköpfe, wie ein Jeremias Gotthelf, Dranmor, Heinrich Leuthold, C. F. Meyer und Gottfried Keller u. s. w., haben sich ausnahmslos als Erzähler und Lyriker bethätigt. Mit welchem Erfolge, braucht hier nicht ausgeführt zu werden. Ihre Namen sind Zierden der deutschen Litteratur überhaupt, die Schweiz nennt namentlich die beiden letztgenannten großen Züricher mit besonderer Ehrerbietung. Das Bildnis des Schöpfers der „Leute von Seldwyla" ist sogar neben den Klassikern der Bühne im neuen Stadttheater in Zürich angebracht, obschon dies eigentlich nicht „angebracht" ist, da Gottfried Keller außer einigen Festprologen nichts für die Bühne geschrieben hat. Daß der Wille ihm dazu so wenig fehlte wie seinem Kollegen Conrad Ferdinand Meyer, beweist das in den Nachlaßband mit aufgenommene dramatische Fragment „Therese", welches kurz nach des Dichters Tode in mehr pietätloser als pietätvoller Weise experimentierungshalber auf die Bühne geschleppt wurde und selbstverständlich ein „Begräbnis erster Klasse" erlebte.

Um so üppiger bemächtigte sich — namentlich in den letzten Jahrzehnten — der Dilettantismus der verlockenden Bretter, die in der Schweiz, wie wohl in keinem andern Lande, von Jahr zu Jahr häufiger unter freiem Himmel aufgeschlagen werden.

Anläße dazu finden sich in Hülle und Fülle. In den zweiundzwanzig Kantonen der schweizerischen Eidgenossenschaft wird mit peinlicher Genauigkeit der Geschichtskalender observiert und wo sich irgend ein zu einer Säkularfeier einladendes historisches Ereignis, siegreiche Schlacht, Städtegründung u. dergl. erblicken läßt, scheint ein Festspiel gewöhnlich unvermeidlich. Bern, Schwyz, Basel, Neuenburg, Vevey, Genf u. s. w. hatten im letzten Jahrzehnt ihre dramatisch-musikalischen Festspiele großen Stils, denen viele hundert Personen, Dutzende von Körperschaften, Vereinen u. s. w. ihre Mitwirkung liehen.

Digitized by Google

So wurden die denkwürdigen Schlachten von Sempach, Murten, Granson, am Stoß (im Appenzellerland) mit einem enormen Aufwand an Requisiten dramatisch verherrlicht; in der Sonne blitzten Harnische und Hellebarde, prächtig geschirrte Pferde mit kostbaren Schabracken, ja selbst alte Feldschlangen, Geschützkolosse, die, von vier Pferden gezogen, auf dem größten Hoftheater unmöglich wären, jagten auf dem in seiner Art klassischen Festspiel-Terrain bei der Gründungsfeier der Stadt Bern an den zu Hunderttausenden zählenden Zuschauern vorüber. Dazu der stimmungsgewaltige Hintergrund, zum kleinsten Teil aus Pappdeckel und Coulissen, sondern aus den heimatlichen Bergen bestehend, — kein Wunder, wenn da dem geringsten Bäuerlein Thränen der Begeisterung und Rührung in die Augen traten und er nach der Schlußapotheose, die sich gewöhnlich unter Kanonendonner und dem Massenchor der Nationalhymne: „Rufst du, mein Vaterland!" abspielt, — von dem Geschauten und Gehörten überwältigt und im Innersten ergriffen — in den Beifallsjubel mit einstimmt. Und doch wird demjenigen, der das stabile Theaterwesen im Winter mit den sporadischen Eruptionen der Volksseele vergleicht, nicht entgehen, daß in der Schweiz das Theater als solches, die eigentliche Berufsbühne, unter der Festspielwut notwendigerweise leiden muß.

Aber auch der Respekt vor der dramatischen Kunst, der Sinn für das echte Drama werden durch diese patriotisch verbrämten Liebhabertheater-Veranstaltungen großen Stils, der vulgären Schaulust zuliebe, geschwächt und abgestumpft. Wer versorgt denn das Schweizervolk mit dramatischer Festspiel-Litteratur, mit Schützenfest-Komödien und melodramatischem Urkundenkram, mit jenen Guckkasten-Aufzügen, die ohne Liedertafel-Chöre, lebende Bilder, die so beliebten „Gruppen" und bengalische Feuer undenkbar sind? Sind es wirkliche Poeten, Dichter von jenem Holze, aus dem die Keller, Meyer und Leuthold geschnitzt waren? Leider nein! Wenn es gut geht, sind es ehrsame Pastoren, Schulmeister, Advokaten, Staatsarchivare, kurz in allen Wissenschaften bewanderte Herren, nur keine Poeten. Von all den vielen Festspielen, die in Dorf und Stadt schon in Scene gegangen sind, ist denn auch meist nur die Musik, der Klavierauszug als geistiger Extrakt übrig geblieben, das übrige verpaffte wie ein Feuerwerk, kaum daß die Namen der betreffenden dichtenden Lokalgrößen den Zuschauern geläufig blieben.

Doch hier soll nicht von dilettantischen Zwitterwerken und deren Verhimmelung durch die Presse die Rede sein. Mit der eigentlichen dramatischen Kunst haben sie nur Aeußerliches gemein. Wie empfindlich die wenigen Stadttheater in der Schweiz durch diese Volksschauspielereien zu leiden haben, ist unlängst in meiner das schweizerische Theaterwesen behandelnden Schrift*) eingehend auseinandergesetzt worden. Dort ist auch von der solothurnischen Oberammergauerei, dem Selzacher Passionsspiel und von volkstümlichen Tellaufführungen die Rede, wie solche vor drei Jahren in der Gemeinde Altstetten bei Zürich in Scene gegangen sind und von 1899 an alljährlich in Altdorf, dem klassischen Ort der Apfelschußhandlung, stattfinden sollen. Eine Tellaufführung im Freien hat gewiß manches für sich. Die Rütli- und Apfelschußscene, das Arrangement der hohlen Gasse u. s. w., alles das läßt sich unter freiem Himmel gewiß ganz gut darstellen. Und für national-patriotische Stoffe ist der Schweizer in hohem Grade empfänglich und dankbar. Besitzt Schiller bis jetzt auch kein Standbild in dem von ihm gefeierten Lande der Freiheit, so hat er, von dem naturwüchsigen monumentalen Mythen- vulgo Schillerstein im Vierwaldstättersee abgesehen, mit seinem Wilhelm Tell in Helvetien doch tiefer Wurzel geschlagen als irgendwo in deutschen Landen. In der oben genannten Ortschaft Altstetten zum

*) Das Theaterwesen in der Schweiz. Berlin, Verlag von J. Harrwitz Nachf., Litterar. Bureau des Deutschen Schriftsteller-Verbandes. 1897.

Beiſpiel wurde Schillers Tell ausſchließlich von Gemeindeangehörigen unter Mitwirkung von „vierzig Stück Schönvieh“, wie das Plakat beſagte, und etwa dreißig Pferden zur Darſtellung gebracht.

Was ſich an einer Hofbühne höchſtens ein Geßler, ein Harras und eine Bertha v. Bruneck geſtatten dürfen, nämlich einen couliſſenfrommen Gaul, das leiſteten ſich hier ein Dutzend landenbergiſche Reiter und die Trabanten von des Landvogts Gefolge. Die Altſtetter thaten ſich ſogar etwas darauf zu gute, daß ihr Rudenz und ihre Bertha von Bruneck ihren großen Dialog vom hohen Roß leslegen konnten, was den Autor des Stückes, hätte er ſich die Aufführung aus der Vogelperſpektive beſehen können, ſicherlich höchlich amüſiert haben würde. Aber weniger ſtolz würde er darauf geweſen ſein, daß die heutigen Tellenſöhne ein meines Wiſſens in Deutſchland noch nirgends aufgeführtes, an Effektbrutalitäten reiches Schauſpiel von Richard Voß, den nach C. F. Meyers gleichnamigem Roman zurecht dramatiſierten „Jürg Jenatſch“ dem „Wilhelm Tell“ an die Seite zu ſtellen den Mut hatten. Für mich lieferte die Jenatſch-Hekatombe im neuen, luxuriös ausgeſtatteten Züricher Stadttheater aufs neue den Beweis, daß vereinsmäßiges ländlich-leidliches Komödienſpiel durchaus noch nicht einen Fortſchritt im guten Geſchmack bedeutet. Aehnliche dramatiſche Verſuche auf dem national-ſchweizeriſchen Stoffgebiet, die von dem Aargauer Adolf Frey („Erni Winkelried“) und dem Berliner Karl Bleibtreu („Die Weltbefreier“) unternommen wurden, fielen, bei Rampenlicht beſehen, kläglich aus. Ein einziger hat Ausſicht, dieſe klaffende Lücke auszufüllen. Das iſt der Schaffhauſer Dr. Arnold Ott, deſſen dramatiſches Schaffen von kompetenter Seite, am Muſenhofe zu Meiningen, beizeiten verſtändnisvolle Würdigung erfahren hat. Arnold Ott, ſeines Zeichens ein Mann der mediziniſchen Wiſſenſchaft, kam mit dem Herzog von Meiningen in erſtmalige Berührung, als dieſer ihn ſeines Ohrenleidens wegen einſt in Luzern, wo Ott ſeit Jahrzehnten ſeine ärztliche Praxis ausübt, konſultierte.

Arnold Ott

Näheres über die Perſönlichkeit Arnold Otts, der gleichzeitig dem Leſer hier im Bilde vorgeſtellt wird, iſt in meinen „Litterariſchen Begegnungen“ enthalten, die 1896 bei Th. Schröter in Zürich erſchienen ſind.

Von Meiningen aus, wo Arnold Otts früheres Drama „Agnes Bernauer“ ſeine erfolgreiche Erſtaufführung erlebte, bekamen die Schweizer Kunde von dem heimlichen Talente ihres Landsmannes, der

Das neue Stadttheater in Zürich

nach Gottfried Kellers Art ſich in der Stille ausgewachſen hatte. Weder die Bernauerin, noch ſein hiſtoriſches Drama, welches das tragiſche Ende des Hohenſtaufen Conradin behandelt, ſind jemals an einer ſchweizeriſchen Bühne zur Darſtellung gelangt. Erſt im vorletzten Winter wurde der Dramatiker Arnold Ott ſeinen Landsleuten in Zürich und Baſel durch die Einſtudierung ſeines tragiſchen Einakters „Die Frangipani" vorgeſtellt, nachdem ſchon vorher ſein kantatenmäßiger „Feſtakt" zur feierlichen Enthüllung des neuen Telldenkmals in Altdorf den Namen des Dichters in weitere Kreiſe getragen hatte. Daß Dr. Ott mehr könne als Patienten unterſuchen, konſtatierten mit der Zeit ſogar die einheimiſchen Blätter, denen desſelben Autors leidenſchaftdurchglühte dramatiſche Dichtung „Roſamunde" zur Begutachtung vorgelegt worden war.

Iſt ſchon dieſe Tragödie nur auf einer ganz großen Bühne aufführbar, ſo ſtellt Otts Lebenswerk, das dreiteilige Volksſchauſpiel „Karl der Kühne und die Eidgenoſſen", noch viel bedeutendere Anforderungen an die moderne Bühnentechnik und an die darſtellenden Künſtler.

Doch was ſpreche ich von Künſtlern bei einem Volksſchauſpiel, deſſen größere, nicht eigentlich beſſere Hälfte im Dialekt, im interkantonalen Schweizerdialekt geſchrieben iſt. Ott iſt bei Shakeſpeare und bei den Meiningern in die Schule gegangen. Er hat ein künſtleriſches Auge für farbenprächtige Maſſenwirkungen, er malt al fresco und ſucht ſogar, was mir freilich bedenklich ſcheint, wo es nur immer geht, die Muſik in den Bereich ſeiner fünfaktigen Hiſtorie zu ziehen.

Als Realiſt unſerer Tage aber will er die alten Eidgenoſſen, ſofern ſie nicht, wie z. B. die Heerführer v. Bubenberg, v. Scharnachthal, Hans Waldmann u. ſ. w. die oberen Zehntauſend repräſentieren, ſondern einfältig ſchlichte, aber handfeſte Bauern ſind, reden laſſen, wie ihnen der Schnabel gewachſen iſt. Die Jamben der Ritterſchaft — dem Volke die Proſa! Auch Shakeſpeare ſteigt gelegentlich, wie wir wiſſen, vom hohen Kothurn herab und läßt ſeine Nebenfiguren in ungebundener Rede ihre Meinung kund thun.

Ott geht nun noch einen Schritt weiter, indem er den zweiten Helden ſeines Werkes, das dem Burgunder gegenübergeſtellte Schweizervolk, ſeine kernige Originallandesſprache ſprechen läßt. Hier ſpielt Ott, der ſeiner Heimat offenbar ein Pendant zu Schillers „Tell" ſchenken wollte, ſeinen kühnſten Trumpf aus. Die ſchweizeriſche Zuhörerſchaft, für welche dieſes Volksſchauſpiel großen Stils geſchaffen iſt, wird ſich ſagen müſſen: Das iſt Bein von unſerm Bein und Fleiſch von unſerm Fleiſch! Uebrigens wird auch gelegentlich franzöſiſch und italieniſch ausgeſchenkt, ſo wenn ein paar blitzſaubere welſche Lagerdirnen als lebendige Burgunderbeute die Scene betreten oder wenn die italieniſchen Söldner Campobaſſos den erſchlagenen Karl im letzten Akt als Schlachtfeldhyänen umſchnüffeln und berauben.

An beiden Stellen vervollſtändigt das fremdländiſche Sprachenintermezzo die ſatten Farben des Lokalkolorits und giebt überdies dem nach Wahrhaftigkeit und möglichſter hiſtoriſcher Treue ſtrebenden Dichter Gelegenheit, da und dort hübſche Originalpikanterien anzubringen, die ſich auf der Bühne draſtiſch genug ausnehmen dürften. Furchtbare Tragik und ingrimmiger Landsknechthumor, Kriegsgetöſe und ausgelaſſene Jodler, Trommelwirbel und Schalmeigetön wechſeln mit einander in Otts gewaltigem Burgunderdrama in echt künſtleriſcher, effektvoller Weiſe ab. Ein Beiſpiel für viele: Im vierten Akt, der am Abend der Murtener Schlacht ſpielt, befinden wir uns im eroberten Lager Karls des Kühnen. Im Hintergrund ſieht man nach des Dramatikers eigenen Worten „die zerſchoſſenen Mauern und Türme von Murten, von denen das zerfetzte Berner Banner weht. Die Stadt ſteht in glühender Abendbeleuchtung, dahinter der See, purpurn gefärbt. Der dunklere Vordergrund ſtellt das von den Eidgenoſſen kurz zuvor erſtürmte Hauptlager Karls

1 2 3 4 5

„Die Meistersinger von Nürnberg“, Oper in 3 Akten von Richard Wagner.

3. Akt, 1. Scene im Stadttheater zu Hamburg.

Hans Sachs: Vernehmt respektable Gesellschaft was mich hierher zur Stell' schafft! –
Eine Meisterweise ist gelungen vom Junker Walther gedichtet und gesungen.

1 David (Fritz Birrenkoven). 2 Magdalena (Anna Heinreich). 3 Hans Sachs (Carl Somer). 4 Eva (Bertha Förster-Lauterer). 5 Walther Stolzing (Carl Burrian).

Digitized by Google

des Kühnen dar. Alles ist in wilder Unordnung; die Zelte zu beiden Seiten der Scene teils zerfetzt, teils niedergerissen; der Boden mit Waffen, Fahnen, Wimpeln, Rüstungen, zertrümmerten Geräten aller Art, kostbaren Kleidern und Gefäßen, Helmen u. a. bedeckt. Im Mittelgrund, mitten unter sterbenden und erschlagenen vornehmen Burgundern, die stellenweis Haufen bilden, lagert eine Schar Eidgenossen, vom Kampf ausruhend, alle in Waffen. Die einen liegen ausgestreckt zwischen Leichen, die andern sitzen und lehnen sich darauf. Der ganze Vorder- und Mittelgrund ist von düsterrotem Mattlicht übergossen" u. s. w.

„Düsterrotes Mattlicht" — das ist bezeichnend auch für die Atmosphäre, in der sich die Ottschen Bühnenhelden bewegen. Man sollte es kaum für möglich halten, daß sich nun in dem hier eingehend geschilderten dunkeln Rahmen allerlei ergötzliche, mitunter wohl zu schallender Heiterkeit Anlaß gebende Auftritte abspielen könnten. Arnold Ott bringt es fertig, indem er erst die müden Sieger des Tages, biedere Urner, Appenzeller und Berner Bauern einander „frozzeln" läßt. Der eine, ein Berner, namens Schafflützel, meint gähnend, bei Granson sei es eigentlich doch nur ein Spaß gewesen gegen den heutigen heißen Tag bei Murten. „I möcht schlafe bis in jüngste Tag." Flugs antwortet ein Appenzeller, indem er auf den Bären im Wappen Berns anspielt: „Asen en Motz denkt allewil an Winterschlof." — „Und en Appizeller ans Träßele!" schallt es gut gelaunt zurück.

Als später eine der oben erwähnten welschen Lagerdirnen sich um Gnade flehend vor einem der rauhen Krieger auf die Knie wirft mit den Worten: „Pitié, Monseigneur, pitié!" brummt der also Angeredete in seinen Bart: „Wos bruschlet sie? I verstah libermänt keis Wälsch." — Der Seppetoni aus Appenzell belehrt ihn: „Bruuchst nüd 'verstoh. Daß es e Wübsbild isch, g'seehst, ond 's ander verstoht si vonem selber!"

Interessant ist, was der Mediziner Dr. Ott den Herzog von Burgund seinem Leibarzt Lobo gegenüber über dessen Zunftkollegen unmutig ausrufen läßt:

Kopfschütteln eure Weisheit, Wichtigthun
Im Kleinen und Verneinung alles Großen!
Ihr leugnet Papst, den Heiland und die Heil'gen,
Nennt's Aberglauben. Mehr als abergläubig
Seid ihr. Ihr schwört zum Papst Galen,
Glaubt an die Kardinäle Celsus und die andern,
Tot und lebendig, die Kathedermeisen
Ihr Steckenrößlein reiten. Dürft'ge Schelme!

Arzt Lobo (salbungsvoll):
Der Mensch ist sterblich, göttlich unsre Kunst!
Ars longa, vita brevis!

Karl:
Ganz gewiß:
Lang eure Kunst, und sie verkürzt das Leben.
Euch flicht der Pfaffenstolz. Kein Wissen ward euch
Von Anfang, End', Bewegung aller Dinge;
Doch thut ihr ernst, als hätt' das Weltmysterium
Sich ganz für euch erschlossen. Heb' dich weg!

Zum Bedeutendsten gehört die Sterbescene des Titelhelden, dem der Dichter (nach berühmten Mustern) den Hofnarren Le Glorieux, eine prächtige Rolle, im Glück und beim Ende zugesellt hat. Karl der Kühne, bei Nancy tödlich durch einen Hellebardenstich verwundet, bleibt mit seinem Narren allein auf dem winterlichen Schlachtfeld. Der Mann mit der Schellenkappe nimmt seinem Herrn den Helm ab, lüftet

ihm die Rüſtung und drückt auf Karls Wunde die Hand, die dieſer verzweifelt wegreißt:

Rinnt, ihr roten Ströme
Und hüllt zum letzten Gang in Purpur mich!
Die Hand weg!

Narr:
Hänschen, ſei klug zum erſtenmal.

Karl:
Und letzten! 's iſt zum Fluchen! Richt' mich auf!
Verloren Gut und Mut, zuletzt das Blut
Durch frecher Bauern Fauſt?! Der Hölle Fluch
Auf ſie! Mein Gold ſä' Zwietracht unter ſie,
Sich ſelbſt zerſtörend! Es entmann' zu Sklaven
Der Freiheit Knechte, daß um ſchmutz'gen Sold
Einer den andern würgt im Dienſt der Fremde!
Ein Schweizer heiß', wer käuflich, wer — dem Hund' gleich —
Um Fraß und Trank der Großen Thür' bewacht,
Ums Zugeld wedelt und den Bettler wegknurrt
Und Volksfreiheit würgt um Fürſtenlaunen!
Dies mein Vermächtnis!

Le Glorieux, der ſchalkhaft-tiefſinnige Narr, ſingt ſeinem Herzog das Sterbelied; er ſpricht einen Nekrolog in Jamben, wie er großartiger und rührender zugleich nicht gedacht werden kann. „Süßes Kindchen, ſchlaf', ſie ſchütteln Flocken auf dein Bett!" ſpricht der letzte Getreue in buntſcheckigem Kleid, als der fallende Schnee eine Decke über den ſterbenden Feldherrn zu ſpinnen beginnt. Und weiter heißt es:

— Sie nannten toll dich,
Denn du warſt ohn' Falſch und grad' hinaus,
Wie's donnernde Geſchütz, das aus dem Buſen
Den Willen blitzte. Fort, verfluchte Kopfzier!
(Er ſchleudert ſeine Schellenkappe weg.)
Den Herzogshut verlor er, ich die Laune.
Entkrönt wir beide! Leg' dich zu ihm, Herz!
Ich will ſo weiſe ſein wie er, und ſchweigen.

In großen Zügen entwickelt ſich die Expoſition, die im herzoglichen Palaſt zu Nancy vor ſich geht und in der impoſanten Fehdeankündigung der ſchnöde behandelten eidgenöſſiſchen Geſandten gipfelt. Dem auf der Höhe ſeiner mißbrauchten Macht ſtehenden Burgunderherzog ſchleudert Berns Vertreter, Adrian v. Bubenberg, eine Dunois-Reckengeſtalt vom Scheitel bis zur Sohle, folgende Worte ins zorngerötete Antlitz:

Gedenk' der Winkelriede, die das Thor der Heimat
Mit ihren Leichen ſperrten bei Sankt Jakob
Und deinen großen Feind zur Umkehr zwangen;
Nur wen'ge waren's, doch ein Mann ein jeder.
Nun beut ein Volk dir Kampf. Auf Heimaterde ſteht
Das Schlachtenviereck feſt: ein Männergarten,
Drin herbe Halme ſproſſen: Spieß und Hell'bart,
Und drüber her in Bannerfalten rauſcht
Sieg oder Tod.

Und höher noch, ob Wolken thronend, Gott
Und hinter ihm die Nachwelt, uns zu richten.
(Er wirft Karl den Fehdehandschuh hin.)
Hier liegt der Handschuh, eine Faust so grob,
Daß sie zu Blechzeug deine Rüstung hämmert!

Das sind andere Worte als sie die dilettantischen Versschnitzler im Schweizerland bei patriotischen Anlässen auf Bestellung liefern. Ihre Wirkung kann man sich, wenn die Darsteller ihren Aufgaben nur einigermaßen gewachsen sind, leicht ausmalen: „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los", wird man sagen können, wenn das gewaltige Stück Schweizergeschichte einst über die weltbedeutenden Bretter hinbraust.

Das neue schweizerische Volksschauspiel beansprucht ein nach Hunderten zählendes Personal, zumal der Verfasser, wie schon eingangs erwähnt, jeden einzelnen Akt mit einem Opernfinale ausgestattet hat. Bald ist es ein Chor der Leibwachen, Ritter und Vasallen, bald ein Gesang der Ritter und Reisigen (begleitet von kriegerischer Musik), bald ein Dialektschnadahüpfl mit angefügtem Jodler, was da zu erschallen hat. Sogar ein unsichtbarer „Gesang von oben", mit „irdischem klagenden Frauenchor mit Orgelbegleitung" vermischt und von gewaltigen Donnerschlägen überdröhnt, fehlt nicht, geschweige denn ein Brautjungferchor.

Dr. Ott scheint mir da in seiner blinden Liebe zur Musik etwas zu weit gegangen zu sein, oder sollte er vielleicht, um weitere Kreise für sein Werk zu interessieren, sich mit Absicht verschiedener Liedertafelgilden zu versichern getrachtet haben? Wie dem auch sein mag, es dürfte das melodramatische Beiwerk dem Drama als solchem eher zum Schaden denn zum Nutzen gereichen, um so mehr, als Otts Schlachtentrilogie auch ohne Männerchor-Schlußstücke und sonstige Zuthaten lang genug sein dürfte, da „Karl der Kühne und die Eidgenossen"*) über 200 Druckseiten Lexikonoktav umfaßt.

Der Dichter scheint übrigens eine Bearbeitung des im Dialekt geschriebenen Teiles für die „deutsche Berufsbühne" nicht außer acht lassen zu wollen; er behält sich wenigstens laut Titelblatt das Recht dazu vor. In diesem Fall, der im Hinblick auf unser mageres modernes Theaterrepertoire gewiß nur zu begrüßen wäre, müßte sich der Verfasser zweifelsohne zu ein paar ausgiebigen Strichen entschließen und auch den gesanglichen Teil bis auf ein Minimum reduzieren.

Wenn, um zum Schluß zu kommen, je ein groß angelegtes Schweizer Drama mit nationalem Hintergrund sich neben Schillers „Wilhelm Tell" behaupten kann, so wird es, wie ich schon in meiner Broschüre ausführte, Arnold Otts hier besprochenes Volksschauspiel sein, das schon durch seinen Aufbau eine imposante Theaterhistorie vorstellt, die nicht mit andern Schweizerstücken verwechselt werden darf.

Von dem Tage an, da Otts „Karl der Kühne und die Eidgenossen" vor einem Parkett von Nachkommen der bei Murten und Granson gefallenen Helden über die Bühne schreitet, wird die Litteratur mit einem schweizerischen Nationalschauspiel und seinen Vertretern zu rechnen haben.

*) Luzern, Buchdruckerei Keller.

Alfred Beetschen.

Digitized by Google

Willibald Alexis und das Theater.

Daß Willibald Alexis Beziehungen zum Theater gehabt hat, dürfte nur wenigen bekannt sein. Die meisten von denen, die ihn überhaupt kennen — ihre Zahl ist leider nicht sehr groß — schätzen und lieben ihn als den Schöpfer jener gewaltigen vaterländischen Romane, die jedem, der sie einmal mit Verständnis gelesen hat, unvergeßlich bleiben und zu den besten Erzeugnissen unserer gesamten Romanlitteratur gezählt werden müssen. Aber Alexis hat lange Zeit gebraucht, um dieses großartige Talent in sich zu entdecken. Schon 34 Jahre war er alt, als er die erste dieser großen Dichtungen, „Cabanis", herausgab, und dann bedurfte es wieder einer längeren Zeit des Umhertastens auf jungdeutschem Gebiete, ehe er zu der ihm eigensten Dichtungsart, dem geschichtlichen Roman, zurückkehrte. Bevor er „Cabanis" schrieb, hatte er sich schon auf den verschiedensten Gebieten der Litteratur versucht, und zwar teilweise mit nicht geringem Glück. Lyrische und epische Gedichte, Reisefeuilletons, Uebersetzungen aus dem Englischen, geistreiche Rezensionen, zahlreiche Novellen und besonders zwei große Romane hatten seinem Schriftstellernamen einen geachteten Klang erworben.

Nicht zum wenigsten aber zog ihn in dem ersten Jahrzehnt seiner schriftstellerischen Thätigkeit das Theater an. Schon als Knabe hatte er die lebhafteste Neigung für dasselbe gezeigt, und daß sein Interesse dafür im Laufe der Zeit nicht geschwunden war, das beweisen schon die Korrespondenznachrichten, die er in den zwanziger Jahren den Brockhausschen „Blättern für litterarische Unterhaltung" zusandte; die Berichte über die Berliner Bühnen nehmen darin den breitesten Raum ein, und auch ein sehr wesentlicher Teil des von ihm selbst geleiteten „Berliner Konversationsblattes" ist dem Theaterwesen gewidmet. Besonders lebhaften Anteil nahm er an der Entwickelung des 1824 gegründeten „Königstädtischen Theaters", für das er auch drei Dramen schrieb, die ihn allerdings nicht gerade als einen hervorragenden Dramatiker zeigen, „Die Sonette", eine unbedeutende Farce, das ernstere, aber wenig wertvollere „Aennchen von Tharau" und den tollen Fastnachtsschwank „Der verwunschene Schneidergesell". Dieses Berliner Volkstheater gewann für ihn auch noch

eine andere, persönliche Bedeutung: er lernte hier die vorzügliche Schauspielerin Julie Gley kennen, die im Jahre 1829 auf dieser Bühne ein längeres Gastspiel absolvierte, und gewann sie schnell so lieb, daß er sich mit ihr verlobte. Aber nur drei Jahre dauerte dieses Verhältnis zwischen den beiden nur wenig zu einander passenden Künstlernaturen; Julie Gley wurde ihrem Bräutigam untreu und heiratete 1833 den Schauspieler Karl Rettich.

Diesen Schlag hat Alexis lange nicht verwinden können. Auch auf seine Beziehungen zum Theater blieb er nicht ohne Einfluß. Wurde er in seinem ganzen Wesen jetzt verbitterter, so war auch seine frische, fröhliche Neigung für die Bühne, seine Lust zum theatralischen Schaffen dahin. Erst eine Reihe von Jahren darauf, als seine erste Liebeswunde vernarbt war und durch seine Heirat mit Laetitia Perceval sein ganzes Wesen und Schaffen wieder in ruhigere Bahnen geriet, da wendete er seinen Blick auch wieder dem Theater zu: Im Jahre 1842 veröffentlichte er in dem von Theodor Hell (K. G. Th. Winkler) geleiteten Taschenbuch „Penelope", das auch andere, sehr interessante Lebenserinnerungen von ihm enthält, die beiden Aufsätze: „Einige Theatererinnerungen" und „Das Berliner Volkstheater". In der Komposition geben diese rasch aufs Papier geworfenen Skizzen zu manchen Ausstellungen Anlaß; sie enthalten nicht eine fortlaufende Darstellung, sondern berühren die angeführten Ereignisse und Thatsachen mehr sprungweise, wie sie dem Verfasser gerade vor die Erinnerung treten. Dennoch sind sie für uns von nicht geringem Werte; sie sind frisch und fesselnd geschrieben und geben sehr anziehende Schilderungen aus dem damaligen Theaterleben und seiner eigenen dramatischen Tätigkeit. Da diese beiden Aufsätze jetzt völlig verschollen sind, so ist es wohl angebracht, hier einiges daraus mitzuteilen.

Als Alexis — Anfang 1807 — nach Berlin übersiedelte, hatte er reichlich Gelegenheit, das Leben auf der Bühne und hinter den Coulissen kennen zu lernen. Zunächst besuchte er häufig das damals unter Ifflands Leitung stehende Hoftheater, das seiner knabenhaften Neigung zu Ritterstücken ziemlich oft gerecht wurde; die „Jungfrau von Orleans", Zacharias Werners „Weihe der Kraft", Babos „Otto von Wittelsbach" gehörten zu denjenigen Stücken, die er schon in seinen ersten Schuljahren wiederholt sah. Am meisten war er für „Götz von Berlichingen" begeistert. Die kindliche Schwärmerei für das rein Stoffliche des Ritterstückes wurde noch durch die Darstellung unterstützt, die mehr auf grobe Aeußerlichkeiten als auf feine Verinnerlichung des Spieles gerichtet war; mußte doch das „göttliche Toben und Wüten" des Schauspielers Mattausch, der damals meist den Götz spielte, und „unter dem die Coulissen zitterten und der Boden bebte", auch auf einen weniger empfänglichen Knabensinn den größten Eindruck machen! Von diesem letzten Vertreter jener „alten deutschen Heldenrasse, die auf dem Theater das Entzücken der Jugend bildete", entwirft uns W. Alexis ein köstliches Bild: „Verse konnte er nicht sprechen, er löste sie in Prosa auf; auch fehlten ihm, glaube ich, einige Zähne, und er biß mit etwas gekniffenem Munde und kleingedrückten Augen die Worte heraus. Die Heftigkeit seiner Bewegungen schloß doch nicht eine gewisse Monotonie derselben aus. So griff er im Affekt stets immer nach dem Kopfe und riß den Hut, das Barett oder, wenn es schon abgenommen war, die Haartour vom Scheitel, wie ich mich dessen noch deutlich entsinne, als er in „Macbeth" die Nachricht erhält, daß Fleance den Mördern entkommen ist. Aber er war unser Held, unser Ideal; mit seiner Persönlichkeit identifizierten wir den männlichen, deutschen Ritter .... Diese biderbe Miene, diese herzliche Derbheit, sein altes, schmutziges Hauswams, seine Geberden, sein Krächzen, sein Augenblinzeln, es war uns alles befreundet; wir waren wie zu Haus und weinten und jubelten und schrien mit." Ifflands Spiel machte auf den jungen Alexis keinen Eindruck mehr; dieser einst so hervorragende Schauspieler war zu

Haerings Zeit ſchon alt und ſchwächlich geworden und „begnügte ſich oft mit kleinen Anſtandsrollen".

In ſeinen erſten Schuljahren hatte Willibald Alexis auch Gelegenheit, in noch engere Berührung mit dem Theaterleben zu kommen. Wie wir aus den Lebenserinnerungen ſeines Vetters Ludwig Rellſtab erfahren — Haering ſelbſt wirft in ſeinen „Theatererinnerungen" nur einen flüchtigen Blick darauf — befand ſich in einem Hintergebäude des großen Rellſtabſchen Grundſtücks (in dem Haering mit ſeiner Mutter und ſeinen Schweſtern nach ihrer Ueberſiedelung wohnte) ein kleines Privattheater, auf dem einen oder mehrere Winter hindurch die Truppe des Schauſpielers Butenop Vorſtellungen gab. Eine Art „Loge" hatte ſich Rellſtab bei der Vermietung des Raumes für ſich und die Seinigen vorbehalten, und dort konnten nun die Knaben mehrmals in der Woche unentgeltlich Theatervorſtellungen beſuchen und, was ihnen wohl noch mehr Spaß machte, auch hinter die Couliſſen gehen und

Willibald Alexis im Jahre 1870.

mit den Schauſpielern in unmittelbaren Verkehr treten. Als die Butenopſche Truppe fortgezogen war, wollten die Knaben auf jener Bühne auch Ritterdramen eigener Erfindung geben. So ſprang, wie Rellſtab erzählt, eines Tages „als eine gerüſtete Minerva" aus Haerings Haupt der Gedanke, ein Ritterſchauſpiel zu ſchreiben, und nicht lange dauerte es, bis er — im Alter von 13 Jahren — „nach einem vergeſſenen Ritterromane die Schickſale des Böhmenherzogs Udalricus und deſſen Kämpfe mit ſeinem Bruder Jaromir" zu dem zweiaktigen Drama „Herzog Othelrich" bearbeitet hatte. Längere Zeit als die Abfaſſung verlangte wohl die Einübung des Stückes, wie auch die Anſchaffung der Garderobe, der Waffen und aller andern zu einer ordentlichen „Vorſtellung" erforderlichen Dinge. Aber der Erfolg lohnte auch reichlich die Mühe: mehrere Male durften die Knaben das „Drama", in dem Haering die Hauptrolle ſpielte, vor ihren Eltern und Freunden auf jener eben erwähnten Bühne aufführen und den gebührenden Beifall dafür in Empfang nehmen. Daß die Vorſtellung, wie er ſagt, „mit Inbegriff des Zwiſchenaktes zwiſchen zehn Minuten und

einer Viertelſtunde" dauerte, brauchen wir wohl nicht allzu wörtlich zu nehmen; aber an ein regelrechtes Drama dürfen wir dabei natürlich auch nicht denken. Das Stück ſelbſt war ihm ja auch nicht einmal die Hauptſache, ſondern „die Proben, die Helme und Papp-Harniſche und Schwerter und die Couliſſen und die Nacht und die Blitze, die wir machten".

Von einem andern Jugenddrama, das aber ſicher in eine ſpätere Zeit fiel als „Herzog Othelrich", giebt uns Haering in ſeinen „Theatererinnerungen" nur dürftige Mitteilungen. Auch in dieſem griff er zu einem hiſtoriſchen Stoffe. In jener Zeit, „wo unter zehn aſpirierenden Dichtern wenigſtens ſieben den Untergang des letzten Hohenſtaufen dramatiſierten", ſchrieb auch er „natürlich" ſeinen „Konradin", der ganz von dem Geiſte der damals in hoher Blüte ſtehenden ſogenannten Schickſalsdichtung erfüllt war.

Ein weiterer dramatiſcher Verſuch, „Aſtolf", der ebenfalls unter dem Einfluſſe Müllners entſtanden war, hatte für Alexis noch eine beſondere Bedeutung. Er ſchickte das Drama am 20. November 1821 an Ludwig Tieck und bat ihn um Beurteilung desſelben. In der Antwort machte Tieck ihn darauf aufmerkſam, daß ſein Talent ſich mehr zum Epiſchen als zum Dramatiſchen zu neigen ſcheine — ein Urteil, das die Folgezeit in ſo glänzender Weiſe beſtätigt hat. Daß Haering damals aber auf dieſes Trauerſpiel noch ein wenig ſtolz war, zeigt der Umſtand, daß er in demſelben Briefe ſeinen väterlichen Freund bat, es der Dresdener Hofbühne zur Aufführung zu übergeben.

Weit mehr Glück hatte Willibald Alexis einige Jahre ſpäter mit ſeinem nächſten Drama, dem ganz anders gearteten „Prinzen von Piſa", der 1825 mehrmals und zum Teil unter großem Beifall auf der Berliner Hofbühne aufgeführt wurde.

Auf dieſer Bühne waren inzwiſchen wichtige Veränderungen vor ſich gegangen. Vor allem hatte der immer altersſchwächer werdende Iffland dem in ſeiner beſten Manneskraft ſtehenden Ludwig Devrient weichen müſſen. Dieſer geniale Schauſpieler hat auf Alexis den tiefſten Eindruck gemacht. „Noch ſteht mir", ſo ſchreibt er 25 Jahre ſpäter darüber, „klar der Abend vor der Seele, wo er als Franz Moor debütierte. Uns verging hören und ſehen. Das war kein Schauſpieler; oder war er's, dann waren die andern keine Schauſpieler. Wie tief in die Gewöhnlichkeit verſanken, die mir Heroen ſchienen, gegen dieſen Genius! Wir zitterten vor Grauen und Luſt; es war ein Genuß, den wir noch nicht kannten, nie geahnt hatten." Seine erſte Blütezeit hatte Devrient allerdings ſchon hinter ſich, als er nach Berlin kam; trotzdem wurde er hier, wie in Breslau, ſchnell der erklärte Liebling des Publikums. Obwohl die Natur ihm viel verſagt hatte, wußte er doch durch kluge Benutzung der ihm zur Verfügung ſtehenden Mittel und durch tiefes Eindringen in den Geiſt der Dramen ſo glänzende Leiſtungen zu liefern, daß er für einen der erſten Schauſpieler aller Zeiten galt und gelten wird. Aber dieſes beſtändige Ringen mit den Hinderniſſen, die ihm ſeine Natur bereitete, hielt ſein ſchwächlicher Körper nicht allzu lange aus, „er welkte hin in ſeiner Glorie". Dazu kamen leider zu früh die Folgen ſeines ausſchweifenden Lebens, einer ungeregelten Lebensweiſe, vor allem des übermäßigen Genuſſes geiſtiger Getränke. (Die Weinſtube von Lutter und Wegener ſah ihn oft mit dem ihm geiſtesverwandten Dichter E. T. A. Hoffmann bis zum frühen Morgen hinter der Flaſche.) Aber die Gunſt der Berliner blieb ihm treu bis zu ſeinem Ende; „trotz der Scheu, die ſich in ſeinem Weſen ausdrückte, trotz ſeines argwöhniſchen Zurückhaltens hatte er eine ungemein große Zahl Freunde, die nicht allein ſein Genius, ſondern die Anmut ſeines Umgangs und die faſt kindliche Gutmütigkeit ſeines Weſens ihm verſchafft hatten. Es waren die wunderbar ſchroffſten Gegenſätze: das Diaboliſche im Auge, Blick, Geberde, Gang, Sprache und die gutmütige Hingebung, das argloſe Wohlwollen, wo er Vertrauen geſchöpft. Er mochte auf und außer dem Theater

thun, was er wollte, ihm wurde es vergeben, für alles hatte man Entschuldigungsgründe. Ja, die Vorliebe für ihn ging so weit, daß alle Jahre die Nachricht sich verbreitete, nunmehr sei er solide geworden und mit seiner Gesundheit werde die alte Kraft zurückkehren. Damit tröstete man sich gutmütig bis an seinen Tod."

Einen großen Teil seiner Theatererinnerungen widmet Alexis dem Grafen Brühl, der 1815, nach Ifflands Rücktritt, Generalintendant der Königlichen Schauspiele geworden war, und daher müssen auch wir uns etwas eingehender mit ihm beschäftigen.

Es hat wohl wenige Männer in seiner Stellung gegeben, die eine so rastlose Thätigkeit entfalteten, wie er. Er hatte den redlichsten Willen, das ihm unterstellte Kunstinstitut in jeder möglichen Weise zu fördern und zu heben. Er gab viel auf die Stimme der öffentlichen Meinung und gründete sogar bald nach dem Antritt seiner Stellung eine der Theaterkritik gewidmete Zeitschrift (das „Dramatische Wochenblatt"), die aber nur drei Jahre lang bestand. Er liebte Shakespeare und Calderon und grübelte Tage und Nächte darüber nach, wie das Kostüm ihrer Helden historisch am besten darzustellen sei. Dabei war er „vom allerfreundlichsten Herzen und dem liebevollsten Gemüte" und brachte es nur schwer über sich, jemand etwas abzuschlagen. Und trotz aller dieser Vorzüge ging es mit dem Hoftheater unter seiner Leitung immer mehr bergab; ja diese Vorzüge waren teilweise sogar selbst schuld daran. Weil er es allen recht thun wollte, „erntete er von allen nur Undank, von Dichtern, Kritikern, Schauspielern, den ihm zur Seite gesetzten Beamten, den über ihm Stehenden, dem Hofe, dem Publikum". Da es ihm leid that, einem Dichter ein eingesandtes Manuskript zurückzuschicken, ließ er ihn oft Jahre lang ohne Antwort und wartete auf einen Zufall, der es ihm gestattete, dem Betroffenen die Gründe der Ablehnung in schonendster Form auseinanderzusetzen. „Er wollte überall helfen, herstellen, fortschreiten, aber er blieb mitten in den Strömungen, die er angeregt, stecken. Er wollte mit Güte verfahren, wo nur Strenge durchdrang . . . . Eingesetzt als souveräner Gebieter, ward er abhängig von Hunderten und focht mit Gründen, wo der Wille allein entscheiden mußte . . . . Eingeengt von allen Seiten, verlassen von den Dichtern, angefeindet von der Kritik, den Ellenbogen der Operndirektion beständig in der Seite fühlend, bei Hofe ohne Schutz, verunglimpft beim Publikum, das laut seine Wünsche nach einer Direktionsveränderung aussprach, hätte auch einem stärkeren Manne der Mut sinken können." Als ihm nun auch noch häuslicher Kummer das Leben verbitterte, da war seine Kraft gebrochen: er nahm seine Entlassung und erhielt den Ruheposten eines Generalintendanten der königlichen Museen.

Auch Willibald Alexis gehörte zu denen, die ihm zum Danke verpflichtet waren und ihn doch angriffen. Brühl war ihm, wie manchem andern jungen Dichter, mit großer Freundlichkeit entgegengekommen. Nach dem überraschenden Erfolge seines „Walladmor" hatte Alexis auf die Aufforderung, auch für das Theater etwas zu schaffen, sein schon vorher fertiggestelltes fünfaktiges Lustspiel „Der Prinz von Pisa" eingereicht. Dieses Stück, das er „eine Erholungsarbeit nach den tragisch-feudalistischen Versuchen" nennt, ist wohl das beste von allen seinen Dramen. Es enthält manche hübsche Scene, nimmt auch stellenweise einen höheren Anflug — wobei er dann von der Prosa zum fünffüßigen Jambus übergeht — zeigt aber gar zu enge Anlehnung an seine Vorbilder Shakespeare und Calderon. Der Plan des Stückes ist nicht übel: Ein junger pisanischer Prinz will, kaum zur Regierung gelangt, den wahren Charakter seiner Unterthanen und den wirklichen Zustand seines Ländchens durch eigenes Studium kennen lernen. Er erklärt seinen Räten, er wolle zum Heile seiner Landeskinder auf weiten Reisen die Sitten und Gebräuche anderer Völker kennen lernen. Nachdem er aber kaum die Stadt verlassen hat, schleicht er sich in einer Verkleidung wieder in dieselbe hinein und wird nun Zeuge einer Anzahl nächtlich romantischer Abenteuer;

ja, er wird selbst in diese verwickelt und schließlich sogar gefangen genommen, ohne jedoch erkannt zu werden. Erst nach mancherlei vergeblichen Versuchen gelingt es ihm, sich zu befreien, und nun ist er von seiner Lust, sein Volk auf abenteuerlichem Wege kennen zu lernen, gründlich geheilt. — Hätte Alexis diesen Plan schlicht und einfach mit dem nötigen Humor, der ihm ja nicht fehlte, durchgeführt, so hätte wohl ein gutes Lustspiel daraus werden können. Damit begnügte er sich aber nicht; er wollte in diesem Drama „eine kleine Welt von Scheinmenschen" hinstellen, die „ihren Egoismus der mannigfachsten Art vor den andern und vor sich selbst künstlich verbargen und, je schwächer es mit ihnen stand, in um so tönenderen Tugendphrasen sich ergingen". Aber die unselige Ironie, der er hier, wie auch in vielen seiner andern Werke, huldigte — gewissermaßen eine Reaktion gegen das schwülstig pathetische „fatalistische Fieber" — verdarb ihm auch hier die Wirkung: das Publikum merkte seine Absicht nicht, zumal da Wolff, für den er die Hauptrolle geschrieben hatte, vor der Aufführung einer heftigen Erkrankung wegen verreisen mußte (es war seine letzte Reise nach dem Süden, die mit seinem Tode in Weimar endete) und ein anderer Schauspieler die Rolle ganz falsch auffaßte. So verstanden weder die Schauspieler die ironische Bedeutung ihrer Rollen, noch merkte das Publikum irgend etwas davon; dafür gefielen aber „die eigentlichen Lustspielscenen, die pikanten Situationen, die barock komischen Charaktere", und für diese war nun wieder der Schluß nicht passend. Daher ließ sich Alexis verleiten, seine ursprüngliche, ironisierende Absicht fallen zu lassen, eine mehrmalige Umarbeitung an dem Stücke vorzunehmen und diesem „einen ganz andern, drastischen und barock komischen Schluß" zu geben, der nun „von einer possenhaft schlagenden Wirkung" geworden war; aus dem ironischen Lustspiel war ein Fastnachtsschwank geworden, der aber dem Publikum besser gefiel als das erstere.

Haering hatte allen Grund, dem Grafen Brühl und den Schauspielern für das freundliche Entgegenkommen, das sie dem jungen Anfänger bewiesen, dankbar zu sein. Aber er war damals so sehr von dem Werte seiner Leistung durchdrungen, daß er das Wohlwollen des Intendanten und die Bemühungen der Schaupieler nur als selbstverständlichen, dem Dichtergenius gebührenden Tribut ansah. Ja, als das Königstädtische Theater gegründet wurde und Graf Brühl, der in diesem einen lästigen Gegner und Nebenbuhler sah, der neuen Bühne allerhand Schwierigkeiten machte, da stieß Haering allmählich mit in das Horn derer, die das Hoftheater in heftigster Form angriffen und dabei dessen Leiter nicht schonten. 1828 gab er in seinem „Berliner Konversationsblatt" in einem längeren geharnischten Aufsatz den Gefühlen Ausdruck, von denen Publikum und Kritik damals in gleicher Weise erfüllt waren. Wir dürfen ihn deshalb nicht tadeln; er handelte gewiß in bester Absicht. Aber er selbst sah doch später ein, daß er dem Grafen, der doch immerhin die edelsten Ziele im Auge hatte, zu schroff gegenübergetreten war und zu wenig die Schwierigkeiten berücksichtigt hatte, mit denen dieser kämpfen mußte. Daher macht das Bild, das Alexis in seinen „Theatererinnerungen" von dem inzwischen verstorbenen Generalintendanten entwirft, einen wesentlich andern Eindruck als die heftigen Artikel des „Berliner Konversationsblattes".

So zeigen uns diese „Theatererinnerungen" die persönlichen Eigenschaften ihres Verfassers in dem edelsten Lichte. Als Vierzigjähriger deckt er schonungslos alle Schwächen des fünfundzwanzigjährigen, jugendlich stürmischen Theaterdichters und Kritikers auf, gesteht ein, daß er damals, wenn auch in bester Absicht, gefehlt habe, und reicht seinem einstigen Gegner noch über das Grab hinaus die Hand zur Versöhnung. Ueberhaupt tritt uns in diesem Aufsatz Haering als *Mensch* mit allem, was er wollte, wirkte und fehlte, in schöner Selbstcharakteristik entgegen. Davon giebt nichts besser Zeugnis, als die Stelle, in der er uns den Theaterdichter in dem

Augenblicke schildert, da er von seiner Loge aus die Erstaufführung seines Dramas verfolgt und um dessen Erfolg zittert und bebt. Die Stelle ist so interessant und für Willibald Alexis charakteristisch, daß ein vollständiger Abdruck davon wohl gerechtfertigt ist.

„In jenem bangen Momente, ehe der Vorhang aufgeht und die Ouverture sich ihrem Ende naht, gehen in dem jungen Dichter Gefühle vor, die sich nicht beschreiben lassen. Ein Moment ist's, gegen den der Vorabend einer Schlacht, eines examen rigorosum, die Eröffnung der Staffette von einem Börsenmann, des Antwortschreibens einer Geliebten auf unsere heiligste Frage — nichts sind sie dagegen. Ihm steht die Welt auf dem Spiele. Sein Sein und Nichtsein wird entschieden. Sein ganzes Wesen ist verwandelt. War er stolz, so wird er lammfromm; war er sicher des Erfolges, so zweifelt er an allem. Er ist in einem magnetisierten Zustande; er hört, sieht doppelt, dreifach. Wie dem Wilden steigert sich seine Merkkraft. Durch Bretterwände sieht er die spöttischen, lachenden, gähnenden Gesichter der Zuschauer. Jedes Wort, das der Schauspieler anders betont als er dachte, schneidet ihm in die Seele, es ist der Vorbote des Durchfallens. Jedes Räuspern, Schnauben, jede zufallende Thür im Publikum ist der Vorklang des Auspochens. Alles dreht sich um ihn; er hört nicht mehr, er sieht nicht mehr. Das ist der Moment, wo man die Seele den bösen Mächten verschreibt. Denn da: fort sind die stolzen Ideen, die der Jüngling träumte. Er will nicht mehr belehren, er will gefallen. Nur daß er reüssiert, ist sein Gebet, die Mittel werden ihm in dem Augenblick gleichgiltig. Er thäte alles, damit das wankende Stück nur durchgeht; er möchte Coulissen schieben, Stühle forttragen, alles, auch das, was er vorhin verschmäht, verachtet. Seine schönsten Reden erscheinen ihm selbst unerträglich lang. Ginge es, er zöge den Schauspieler an einem Faden zurück, daß er nicht zu weit geht, während er ihm auf den Proben noch zu zag erschien. Er möchte ihm die Reden fortblasen aus dem Munde, für die er auf den Proben mit Hand und Fuß gegen Schauspieler und Regisseur focht, denn sie seien die Seele des Stücks. Was geht ihn jetzt diese Seele an, die das Publikum langweilen kann; er will ja nur wirken, nur nicht durchfallen will er. Solche diabolische Macht übt das Theater." —

Im zweiten, kürzeren Abschnitt seiner Theatererinnerungen plaudert Alexis zuerst darüber, wie in Berlin, nachdem das Nationaltheater ein Hoftheater geworden war, ein „Volkstheater" allmählich ein allgemein gefühltes Bedürfnis wurde, und wie diesem durch die gar zu übereilte und ganz ungenügend vorbereitete Gründung des „Königstädtischen Theaters" auf dem Alexanderplatz abgeholfen werden sollte. Er selbst verfolgte die Gründung und Entwickelung dieser Bühne mit dem lebhaftesten Interesse; er schrieb drei Dramen für sie und stand mit den andern Theaterdichtern, sowie mit den Schauspielern, die für sie thätig waren, zum Teil in den freundschaftlichsten Beziehungen. So war er wie wenige andere dazu berufen, die zum Teil recht denkwürdigen Schicksale dieses Theaters darzustellen. In anziehenden, überall von der persönlichen Teilnahme für die junge Bühne erfüllten Bildern läßt er die einzelnen Phasen ihrer Entwickelung an unsern Augen vorüberziehen: die ersten umhertastenden Versuche, dann die Glanzzeit, die sich an den Namen Henriette Sonntag knüpfte, — jene Sängerin, die Gans ein „historisches Ereignis" nannte, und die nach Alexis „eine Epoche in unserer sozialen Bildung bezeichnet, die, einzig in ihrer Art, nie wiederkehren wird" — sodann Holteis Wirken als Theatersekretär und endlich den allmählichen Untergang dieser Bühne. Ab und zu wirft Alexis dabei auch einen Blick auf gleichzeitige und damit im Zusammenhang stehende litterarische Ereignisse von allgemeinerer Bedeutung, wie das Erscheinen der ersten Tagesblätter, das Auftreten Saphirs und die Kämpfe, die dasselbe im Gefolge hatte.

Schon aus diesen wenigen Mitteilungen über Haerings dramatische Thätigkeit geht wohl hervor daß er zwar kein hervorragender Dramatiker war — auch die beiden später von ihm gemeinsam mit seinem Freunde Gustav zu Putlitz verfaßten Lustspiele blieben ohne nachhaltigen Erfolg —, daß man aber diese Seite seines Schaffens nicht ganz außer acht lassen darf. Sein Wirken für das Theater nimmt immerhin einen ansehnlichen Teil seiner gesamten litterarischen Thätigkeit ein; jedenfalls war es eine gute Vorbereitung für seine Meisterromane. An manchen dramatisch wirksamen Stellen derselben, an manchen fein ausgearbeiteten Dialogen kann man leicht sehen, daß in Willibald Alexis neben dem Epiker ersten Ranges auch ein, wenn auch minderwertiger, Dramatiker steckte.

Arnstadt. Max Ewert.

Redetechnik und Bühne.

Die Kunst des guten Sprechens ist auf deutschen Bühnen überhaupt, insbesondere aber in Berlin stark zurückgegangen seit einigen Jahren. Der Faden der Ueberlieferung zwischen einem älteren Geschlecht von guten Sprechern und dem jüngsten Nachwuchs scheint abgerissen. An mehreren „ersten" Theatern Berlins erlebte man seit einiger Zeit Vorstellungen, in denen zahlreichen Zuschauern der Wortlaut des Dialogs nur zu einem gewissen Teile verständlich wird. Klagen darüber sind aus Kreisen des Publikums wiederholt in den größeren Tageszeitungen Berlins laut geworden.

Zweifellos hat das Gerede von der neuen „naturalistischen" Schauspielkunst, das vor einigen Jahren aufkam, diese überhandnehmende Undeutlichkeit der Bühnenrede hervorgebracht. Es ist ein Vorwand geworden, daß man sich allgemeiner gehen läßt, daß man sich um die technischen Bedingungen der Rede überhaupt so wenig als möglich kümmert und etwaige Sprachfehler, anders als Demosthenes, züchtet, wo man sie sich abgewöhnen sollte. Fast jeder läuft mit so einem Schaden, so einer schlechten Angewohnheit herum. Wundert man sich aber darüber, so heißt es: „Ja, heutzutage sind wir natürlich und naturwahr."

Nun sind alle gebildeten Theaterfreunde gewiß darin einer Ansicht, daß in einer Künstlerin wie Eleonore Duse die denkbar größte Naturwahrheit und Beseelung des Spiels vorhanden ist. Aber hat man jemals erlebt, daß im Munde dieser naturalistischen Künstlerin auch nur eine Silbe unverständlich ward? Im Gegenteil, sie steht, was die Technik des Sprechens anlangt, auf demselben Boden, auf dem etwa ihr Gegenpart in künstlerischer Hinsicht steht, die Sarah Bernhardt, diese Künstlerin der statuarischen Schönheit, der hohen Deklamation mit der voix d'or, der Goldstimme. Darin sind sie beide einig, daß sie die Silbe prägen mit einer Deutlichkeit, die einem Sprechapparat zu entspringen scheint, daß sie das Wort zu anatomisieren wissen, zu zerlegen in seine Bestandteile, daß sie Satz, Rede und einzelnes Wort analysieren und die Silbenbestandteile bei voller Deutlichkeit gewissenhaft auswägen auf jedes beseelende Moment, das in Konsonanten und Vokalen gegeben ist. Diese Kunst der beseelenden Zergliederung des Worts kann nur ausgeübt werden bei voller Sicherheit der Lippentechnik, die ja mit ihrer Deutlichkeit zusammenfällt. Jeder Naturalismus, d. h. in diesem Falle jede Nachahmung der Natur, jedes Reden, wie

man in Wirklichkeit spricht, ist auf der Bühne das Gegenteil von Natur, Wirkung und Eindrucksmöglichkeit.

Denn wenn man sich auch den kleinsten Zuschauerraum vorstellt, wenn es sich auch nur darum handeln sollte, vor hundert Menschen zu sprechen, der Schauspieler muß, wie jeder Redner, den Gedanken und das Wort durch ein ganz anderes Medium treiben, als es derjenige thut, der in gesellschaftlichem Plaudern und Zusammensein so spricht „wie ihm der Schnabel gewachsen ist". Wohl wirkt die Rede einer Eleonore Duse wie vollendete Naturwahrheit. Die Mittel aber, mit denen sie — wie jeder Schauspieler — diesen Schein der Natur hervorbringt, sind, wenn man will, die unnatürlichsten von der Welt, falls man unter Natur eben Redemittel des bürgerlichen Nachbarverkehrs verstehen sollte. In Wahrheit liegt aber der Fall so, daß der deutsche Stadtmensch im Familienkreise ganz miserabel spricht. Jeder hat eine schlechte Angewohnheit, kein Bauer, keine Bäuerin spricht so abscheulich nachlässig wie gewisse Großstadtkreise, sei's in Berlin oder Wien. Der Bauer redet zwar Dialekt, aber diesen Dialekt spricht er gut, den bildet er voll mit Lippen und Zunge heraus. Er bewahrt die Naturformen der Sprache schon deshalb mit mehr Ehrfurcht, weil er seltener redet und nicht so viel durcheinander wäscht wie der Stadtmensch.

Sollten wir uns aber die bloße Liederlichkeit der Straßenrede als „Natur" und „Naturalismus" aufreden lassen? Auch der Schauspieler wird, wie der Altberliner, der noch ein Zungen-R hat, bei der Aussprache eines Wortes wie „Gärtner" auf der zweiten Silbe einen Halbton lassen und sie jedenfalls vortragen, sie nicht verwischen, jedenfalls auch dem Buchstaben „R" noch zu einem gewissen verständlichen Leben verhelfen. Er deklamiert dabei noch keineswegs, er ist auch nicht unnatürlich, sondern er giebt vor allem einmal die Natur und Beschaffenheit des Wortes selbst; denn der Alt-Berliner und Märker hat ein sehr gutes Zungen-R, das uns so viele „bealinernde" Schauspieler vermissen lassen.

Die Sprache des darstellenden Künstlers ist nun aber vor allem eine solche der Beseelung, und aller Naturalismus im ernsteren Sinne will ja auch nur diese Beseelung wahr und echt gestalten. Beseelen wir denn aber im wirklichen Leben unsere Sprache? Wir sind bei genauerer Beobachtung des gesellschaftlichen Redens uns klar, daß wir in Wirklichkeit unsere Rede meist ganz schlecht beseelen. Weil wir zumeist so schlecht sprechen, so wenig Wert auf die einzelne Silbe legen, ist das gesellschaftliche Reden, Disputieren, Streiten und Unterhalten meist auch sehr eintönig. Nur Menschen, die eben schon in irgend einer Weise reden gelernt und sich in irgend einer Form in eine Schule des Vortrags begeben haben, wissen im bürgerlichen Verkehr auch so zu sprechen, daß sie uns in eine lebhaftere Reflexempfindung dessen versetzen, was sie mit besonderer Betonung, besonderem Affekt sagen. Die natürliche Kunst des ausdrucksvollen Redens wächst in romanischen Ländern; der Italiener individualisiert seine Rede weit mehr durch Tonschattierungen, Wechsel im Rhythmus der Rede und sinnvolles Verweilen auf den einzelnen Silben, deren geistigen Wert er sich im Augenblick der Aussprache nochmals zum Bewußtsein bringt. Auch das deutsche Landvolk spricht mit mehr Kunst und Wortbewußtsein, während der deutsche Bildungsphilister seine Sprache ohne alles Bewußtsein lediglich mechanisch als Verständigungsmittel benutzt.

So wie ein Mensch aber ausdrucksvoll spricht, ist er auch im täglichen Leben schon mitten in einer Kunstthätigkeit. Es ist, was das Sprechen anlangt, bare Gedankenlosigkeit, wenn man etwa von einer „naturalistischen" Sprechweise reden sollte. Wer sich im alltäglichen Leben Mühe giebt, seine Worte zu beseelen und deutlich zu sein, der löst sich auch im selben Maße los von der Natur seiner Gemütsbewegung selbst, vom unmittelbaren Empfinden, von der sogenannten „Naivität". Die Absicht allein schon, Seele in das Wort zu legen, für andere sittlich verständlich zu sein, erhebt die Rede, das Wort ins Gebiet der Kunstthätigkeit. Man erhebt sich über seinen

Zuſtand, man befreit ſich von Empfindung und Affekt im ſelben Maße, als man ſie andern mitteilbar macht. Man ſpielt, man ſchauſpielert.

Der Schauſpieler ſoll nun Rede, Affekt und jeden im Wort gegebenen Ausdruck ſo halten, daß ſeine Deutlichkeit nicht etwa eine Deutlichkeit und Beſeelung für ſeine Mitſpieler iſt — was der Wirklichkeit der ſogenannten Natur entſprechen würde — ſondern ſie ſoll den Zuſchauern gelten. Sie ſoll ihnen gelten und doch ſoll es wieder nicht ſo ausſehen, als gelte es ihnen, ſondern als wären die Sprecher dort auf der Bühne ganz unter ſich. Eben dieſen Schein nennt man dann die Naturwahrheit auf den Bühnen. Man ſieht aber ſchon aus der pſychologiſch verwickelten Forderung, wie wenig dieſe künſtleriſche Naturwahrheit mit den Mitteln der Natur ſelbſt erzielt werden könnte.

Es iſt ein phyſikaliſches Geſetz, daß ein Laut, ein Ton, der auf größere Entfernung vernommen ſein will, eines Reſonanzbodens bedarf. Jede Geige, jedes Klavier, jedes Inſtrument überhaupt hat ſeinen Reſonanzboden, der die geſammelte Schallwelle hinausträgt. Auch die Stimme des Schauſpielers muß erſt zu einem Inſtrument werden, ehe er von der Bühne, ſelbſt in ſehr kleinen Häuſern, verſtändlich werden kann. Der Menſch hat zwei Reſonanzböden, welche den geſammelten Schall auffangen und laut weitertragen, ohne daß der Redner ſeine Stimme ſelbſt forciert. Es iſt die obere Gaumenwandung mit der Hirnhöhle über der Naſenwurzel und die Bauchwölbung des Unterleibes.

Die meiſten Menſchen im bürgerlichen Leben wiſſen beim Sprechen nichts von dieſen Reſonanzböden. Sie erzeugen Töne ohne jede Reſonanz unter verengter Haltung des Kehlkopfes; ihr Reden iſt nur für die Nahwirkung; die meiſten Menſchen ſprechen mit einer Lautſtärke, die durchſchnittlich nicht über fünf bis ſechs Meter trägt; in Salons hört man nicht, was eine Gruppe ſpricht, die nur ein paar Meter entfernt iſt. Das ſogenannte „Apart“ der Bühne iſt daher durchaus nichts falſch Couliſſenhaftes, ſondern nur etwas, was täglich in jedem Salon, ja in ſehr kleinen Zimmern geſchieht. Wenn zwei auf der Bühne miteinander ſprechen, ohne daß es eine andere Gruppe hört, ſo iſt das ganz natürlich und wirkt ſo, ſowie nur die andere Gruppe auch in einer ſelbſtändigen mimiſchen Bewegung iſt. Denn der Einwand, daß der Zuſchauer doch hört, der viel weiter ſitzt, während die Näheren auf der Bühne nicht hören, iſt vollſtändig eulenſpiegelhaft, der Einwand einer logiſchen Verirrung. Es wäre gerade ſo, als wollte jemand aus einem Gemälde, auf dem ein badendes Mädchen dargeſtellt iſt, ſchließen, daß dieſes Mädchen völlig ſchamlos ſei, weil es weiß, daß, wenn auch auf dem Bilde niemand in der Nähe iſt, der Zuſchauer es doch ſehen könne. Es heißt Rahmen und Wirklichkeit verwechſeln. Der Zuhörer im Theater aber hört auch das „Apart“, weil ſelbſt ein ſcheinbar geflüſtertes Wort natürlich immer mit einer gewiſſen Lautſtärke, bezüglich mit ſcharf umriſſener Silbenbildung ausgeſprochen werden muß.

Im gewöhnlichen Leben ſind wir nun gewöhnt, all unſere ausgeſprochenen Gemütsbewegungen mit Bruſt und Kehlkopf zum Ausdruck zu bringen. Manche Gemütsbewegungen, zum Beiſpiel Aerger, Rachſucht, bewirken geradezu eine Abſchnürung des Kehlkopfes, und man ſagt ja auch in ſo einem Falle: „Es ſchnürt mir die Kehle zu.“

Jedermann weiß aber, daß dieſe Abſchnürung die Stimmbänder überanſtrengt und man zumeiſt ſehr bald heiſer wird, wenn man ſich ſo einem Affekt überläßt.

Derjenige Schauſpieler, der ſich nun „naturaliſtiſch“ darin ergeht, bei einem Racheausbruch dieſer Innervierung der Leidenſchaft zu folgen, um recht naturwahr zu ſein, macht ſich zumeiſt ſofort heiſer. Wir kennen einen ſonſt ſehr achtungswerten, ſehr beliebten Berliner Schauſpieler, der, wenn er einen Uriel Acoſta oder ähnliche Rollen ſpielt, vom dritten Akt an regelmäßig heiſer iſt und nur noch mit halber Kraft

reden kann. Außerdem aber wirkt seine Leidenschaft nicht naturwahr, gerade weil er insofern naturwahr ist, als er den Kehlkopf zuschnürt. Die Stimme wird sofort rauh, der Künstler muß heftig arbeiten, um diese Rauhheit zu überwinden, und daraus entsteht jene zerrissene Behandlung der Leidenschaft, welche uns als coulissenhafte Unnatur erscheint. Schon Engel in seiner „Mimik" macht darauf aufmerksam, daß der naturwahre Affekt sich selber vorbereitet und gewisse Schwellungsgesetze seiner Entwickelung zeigt. Künstler, welche diese Seite des Affekts beherrschen, werden hinreißen durch die Naturwahrheit ihrer Leidenschaft.

Wie aber erreichen sie es? Dadurch, daß sie im Gegensatz zu jenem Berliner Künstler, gerade in keiner Weise den Kehlkopf in Mitleidenschaft ziehen. Jenen Eindruck der gepreßten Natur, in der die Wut kaum Luft bekommt, erzeugen sie dadurch, daß sie den vollen Luftstrom des Vokals durch den offen gehaltenen Kehlkopf treiben, in den Resonanzboden der Hirnhöhle hinein, den sogenannten Kopfton geben, dann aber je nachdem durch eine Verengerung der Nasenflügel den Ton abschnüren. Sie haben es so in der Gewalt, das Wort, das leidenschaftliche Bild, die wilde Gedankenübertreibung des Dichters in voller Verständlichkeit wirken zu lassen und dem Ton jede beliebige Stärke zu verleihen, gleichzeitig aber jenen Schein der Erstickung des Worts zu erzeugen. Und weil sie voll gebieten über die Tonstärke des Worts, sind sie auch in der Lage, das Crescendo und Decrescendo des Affekts in seiner vollen, hinreißenden Naturwahrheit zu geben.

In diesem Sinne ist gerade eine Naturalistin wie die Duse das Gegenteil der sogenannten Natur. Die Kenner der Redekunst wissen, besser als unsere litterarischen Tageskritiker und das Publikum, daß alle diese berühmten „Herzenstöne" der Künstlerin vielmehr lauter Kopftöne, künstlich erzeugte Nachahmungen der eigentlichen Naturlaute der Leidenschaft sind auf einem andern Register.

Diesen Wechsel des Registers zu erlernen, die Innervierung jedes Affekts und jedes auch noch so zarten Lustspieltones von der Brustgegend und dem Kehlkopf auf Unterleib und Hirnhöhle zu verlegen, ist die erste Bedingung aller Deutlichkeit. Erst dadurch erspart sich der Schauspieler das Schallrohr, welches der antike Mime im Mundstück hatte. Gleichzeitig aber gewinnt er eine Biegsamkeit und Modulationsfähigkeit seines Sprechinstruments, welche ihm einen viel größeren Umfang von Tönen und Gemütslauten ermöglicht als demjenigen, der, nach dem gewöhnlichen Sitz des Affektlautes, seine Stimmbänder reizt und überanstrengt. Im gemeinen Leben dauert ein gesprochener Leidenschaftsausdruck nur kurze Zeit, und wie greift er Brust, Nerven und Kehlkopf des Betreffenden an! Die Meisten enden damit, daß sie fürchten: „mich trifft der Schlag". Der Schauspieler aber muß fünf Akte lang bei Stimme sein, einerlei, ob er „Lear" oder eine „Medea" darstellt. Er kann es nur, indem er Kehlkopf und Stimmbänder während des größten Ausbruchs der Leidenschaft ganz schlaff und ungereizt hält und alle Modulationen des Affekts weit mehr auf die Konsonanten verlegt, denen er in den oberen Mundteilen die nötige Resonanz, mit Lippen, Zunge und Zähnen aber jede wünschenswerte Energiefärbung erteilt.

Von Haus aus liegt nämlich gerade in den Konsonanten die eigentliche Wurzelkraft und der psychologische Wurzelwert der Sprache, so daß der Schauspieler gerade hierdurch, technisch genötigt, die Sprache und ihre Gemütswerte wiederherstellt. Wer diese Kunst nur halb erlernt hat, der wird allerdings affektiert zu sprechen scheinen; er wird jenen hohlen Deklamationston an sich haben, den man mit Recht als deklamatorisch verwirft. Aber nicht, weil das Prinzip falsch ist, sondern weil der Schauspieler es nur zur Hälfte beherrscht. In den meisten Fällen ist nur der Mangel an Intelligenz, an Eigenverständniß der Rede, mit andern Worten die rein schauspielerische Talentlosigkeit und Phantasielosigkeit schuld, daß die Rede hohl und leer klingt, weil im Gehirn nicht die Willensbewegungen sind, welche den zur Resonanz gebrachten Schall

genügend modulieren. Wie weit aber eine solche Intelligenz es bringen kann, zeigten Eleonore Duse und andere vorzügliche Sprecherinnen. Die größten Ausbrüche dieser Santuzza kamen nicht aus Brust und Herzen, sondern schallten mit metallischer Energie aus dem erzitternden Resonanzboden der Nasenwurzelhöhle hervor.

Wer dies gelernt hat und dazu die Silben deutlich spricht, indem er sich keinen Vokal, keinen Konsonanten zwischen seinen Lippen schenkt und „vorn spricht", der kann stundenlang laut sprechen, ohne daß seine Stimmbänder ermüden oder der Metallklang der Stimme stumpf wird. So spricht die Sarah Bernhardt, so sprach Mitterwurzer und die Wolter, die einst wegen ihrer sprachlichen Unverständlichkeit Anstoß erregt hatte.

Als in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts in Italien und Spanien die große Bewegung des malerischen „Naturalismus" aufkam gegenüber der fad und süßlich gewordenen Nachahmerkunst der römischen Schule, sprach man nicht von einem Naturalismus schlechthin, sondern von einem naturalistischen Stile. Daß es aber auch ein Stil war, in dem sie schufen, dessen waren sich ein Caravaggio, ein Ribera, ein Velasquez völlig bewußt. Rembrandt und die niederländischen Kleinmaler wußten es so gut wie Rubens, daß sie alle einen Stil suchten. In den Mitteln, mit denen sie den Schein kräftigerer, sich selbst überlassener Natur anstrebten aber verschmähten sie auch nicht, von der farbigen und sonstigen Natur der Dinge abzuweichen, um das Uebersetzungswerk aus der Natur ins Bild zu vollziehen.

Auch die Dramen eines Ibsen sind, wie die Werke Riberas, nicht Arbeiten einer bloßen Naturnachahmung, sondern eines Stils, der sich naturalistisch nennt, weil er seine Wirkungen auf einen besonderen Kreis von kleineren Seelenregungen des Menschen aufbaut.

Allem Stil, aller höheren Wiedergabe der Natur, sei's im Edelstil der großen Rassen und der Menschheitsaristokratie, den man so oft fälschlich „Idealstil" nennt, sei's im Stil des Kleinlebens bedrückter, verkrüppelter Menschenkreise, muß die Handhabung der künstlerischen Instrumente vorangehen, durch die man wirken will. Und da ein Instrument niemals die Natur selbst ist, sondern ein Uebertragungsmittel der Natur auf eine andere Materie, ein anderes Medium, so gilt auch von der Sprache des Schauspielers, daß sie niemals die Natur selbst sein kann, sondern nur Nachahmung derselben auf dem Medium des Schall- und Gemütsinstrumentes, das der Schauspieler sich aus Lippen, Zähnen, Zunge und den Resonanzböden seines Leibes bildet. Die Griechen glaubten, daß das Gemüt in der Leber säße, wir sprechen vom Herzen und viele Dilettanten suchen daher thatsächlich mit Herz und Brust mühsam Gemütstöne durch den mißhandelten Kehlkopf zu drängen. Der gebildete Schauspieler aber weiß, daß das „Herz" ebenso sehr im Gehirn sitzt wie im Zwerchfell und seinen gemütserschütternden Schwingungen. Den vollsten Brustton sittlicher Größe oder tiefer Gemütsbewegung bringt der Redner hervor, wenn er bei offen gehaltenem Kehlkopf den Luftstrom im Zwerchfell wie auf einer Trommel rollen läßt und dann erst durch die Konsonantenbildung der Lippen und des Mundes die Färbungen des schütternden Lautes vollzieht, die den Hörer bis zu Thränen rühren. Sänger und Sängerinnen kennen das alles sehr genau.

Natürlich soll aber der Schauspieler nicht singen. Er benutzt zwar denselben Apparat wie der Sänger, aber er bildet ihn gerade nach der Richtung aus, daß er an Stelle der Gesangsstärke des Tones die volle logische Gliederung, die Erweckung der plastisch-anschaulichen Vorstellungsteile der Rede setzt. Der Ton ist ihm nur Träger des Wortes, während dem Sänger das Wort der Träger des Tones ist.

Freilich erreicht eine Duse alles nur, indem sie vorher sich völlig der Illusion des Zustandes überläßt, denn das gebildete Instrument ihrer Sprache ist ihr sowohl

wie einer Sarah Bernhardt zur zweiten Natur geworden. Die Bernhardt hat das schönere Organ, die größere Weichheit der Stimme, sie wird nicht leicht jene herben Wirkungen der Duse erzielen, dafür hat ihre Redetechnik andere Vorzüge, die wir erörtern würden, wenn wir es darauf abgesehen hätten, auf den Inhalt und Geist der Rede selbst einzugehen. Wir wollten aber nur vom technischen Instrument selbst sprechen, um unsere Künstler daran zu erinnern, wie leicht sie in den größten Häusern volle Deutlichkeit erzielen können und wie der Streit zwischen größern und kleinern Bühnen, zwischen plastischem und intimem Spiel unter Mitleidenschaft der Rede selbst zu schlichten wäre. Die Künstler brauchen dann in einem großen Hause eben nicht zu „schreien", die „Intimen" aber werden nicht Gefahr laufen, bis zur Unverständlichkeit in ein gestaltloses Flüstern oder in ein unverständliches Lautgemenge zu verfallen. — —

Wolfgang Kirchbach.

Jane Hading.

Seit einiger Zeit ſind im Foyer des Leſſingtheaters in Berlin Bilder der Pariſer Schauſpielerin Jane Hading ausgeſtellt. Sie ſchmeicheln nicht, wovon ſich Berlin bald ſelbſt wird überzeugen können, da ſie mit ihrer Truppe demnächſt auf jener Bühne auftritt. Sie iſt den Pariſern „die ſchöne Hading", wie Sarah Bernhardt „die große Sarah". Eine blonde Schönheit mit feinem ovalen Geſicht und geiſtvollen Zügen, die eine gewiſſe Schwermut leicht verſchleiert. Wiewohl ſie in ihrer Künſtlerlaufbahn ſo recht eigentlich ein Kind des Glücks geweſen iſt, ſo iſt ihr doch anderweitig tiefes Weh nicht erſpart geblieben, ohne daß es indeſſen in ihre weiße Stirn auch nur eine Falte eingegraben hätte.

Alle Pariſer „Sterne" unternehmen heute Gaſtſpielreiſen, ſogenannte „tournées", ſei es, um ein einziges Zugſtück wie ein Wundertier durch die Provinzſtädte zu führen, deren Bühnen oft viel zu wünſchen übrig laſſen, ſei es, um mit einem etwas größeren Vorrat an Stücken, Dekorationen und Koſtümen Europa und Amerika zu durchſtreifen, den alten Theſpiskarren durch D-Zug und Dampfſchiff erſetzend. Gemeiniglich begnügt ſich eine ſolche Truppe mit dem Licht ihres einzigen Sterns. Die der Hading, die übrigens ebenfalls ſchon in Amerika und Südeuropa Lorbeeren gepflückt hat, ſoll in Charles Lenormant und Paul Plan zwei tüchtige Kräfte beſitzen. Ich perſönlich erinnere mich nicht, dieſelben in Paris ſpielen geſehen zu haben.

Jeanette Hadingue, genannt Jane Hading, begann in Marſeille, wo ſie geboren iſt, ziemlich jung ihre dramatiſche Künſtlerlaufbahn, nämlich im Alter von drei Jahren. Sie gab eine — Puppe, welche die guten Marſeiller im Jahre 1864 ganz allerliebſt fanden. Aus der Puppe iſt eine bedeutende Schauſpielerin geworden, auf welche man in der Vaterſtadt von Thiers noch immer ſo ſtolz iſt, daß man auf die Frage: „Die ſchöne Hading iſt ja wohl aus Marſeille gebürtig?" mit Selbſtgefühl und höchſtem Ortspatriotismus nur lakoniſch: „natürlich!" antwortet. Sie hat den bedeutendſten Pariſer Bühnen angehört, dem Palais Royal, der Renaiſſance, bevor dieſe von Sarah Bernhardt geleitet wurde, der Porte-Saint-Martin und ſogar der Comédie Française. Der Schauplatz ihrer größten Erfolge aber war zweifellos das Vaudeville- und Gymnaſe-Theater, wo ſie beſonders in dem Ohnetſchen „Hüttenbeſitzer" einen wahren Triumph feierte. Seitdem iſt ſie etwas mehr in den Hintergrund, Frau Réjane dagegen mehr und mehr in den Vordergrund des Intereſſes von Tout Paris getreten.

Digitized by Google

Jane Hading hat zahlloſe Stücke „kreiert", ſo „Die keuſche Suſanne", „Bérengère und Anatol", den „Blauen Engel", „Die ſchöne Perſerin", „Belle-Lurette" (das ausgelaſſene Mädchen), den „Prinzen Zilah", „Sappho", die „Gräfin Sarah", den „Deputierten Leveau", den „Prinzen d'Aurec", „Froufrou", „Thereſe Raquin", „Die Frechen", „Die Abenteurerin" u. a. m. Man ſieht, ihr Rollenfach iſt ein ſehr weites, ſie ſpielt ſowohl die modernen Dichter Lavedan und Lemaitre, wie Augier, Ohnet, Zola oder Daudet. Auch für eine Gaſtſpielreiſe gilt das Dichterwort: „in der Beſchränkung zeigt ſich der Meiſter". Man ſucht ſich ſeine beſten Rollen aus. Ueberdies iſt es materiell unmöglich, mit einem allzu großen Repertoire und Perſonal Kunſtreiſen zu machen.

Jane Hading ſpielt auf ihrer Gaſtſpielreiſe diesmal „Die Fremde", „Die Prinzeſſin von Bagdad", „Die Abenteurerin", „Adrienne Lecouvreur", den „Hüttenbeſitzer", „Die Sphinx", „Die Kameliendame", alſo Werke von Dumas, Augier, Scribe, Ohnet und Octave Feuillet, lauter ältere Dichter, die ihre Stücke noch „komponierten", die mit einem Worte der alten Schule angehören. Schon das geſtattet gewiſſe Rückſchlüſſe auf das Spiel unſerer Diva. Sie iſt im Gegenſatz zur Réjane keine Darſtellerin für den Realismus, für die Kleinmalerei eines Lavedan, Donnay, Prévoſt oder Hervieu, ſie liebt Rollen, die ſchon rein äußerlich eine Steigerung der ſchauſpieleriſchen Mittel geſtatten, ſich plaſtiſch ausgeſtalten laſſen und nur in „gut gebauten" Stücken zu finden ſind. Ich erinnere mich noch ſehr wohl aus meinen Geſprächen mit Augier, einen wie hohen Wert dieſer auf die Bauart des Stückes, auf die richtige Führung der auf- und abſteigenden Linie der Handlung legte. Nun denn, Jane Hading verſteht es vortrefflich, dieſe Gliederung des dramatiſchen Kunſtbaus deutlich hervortreten zu laſſen.

Noch in anderer Hinſicht gibt der obige Spielplan einen Fingerzeig. Es findet ſich darin kein einziges klaſſiſches Stück, wohl verſtanden: im älteren Sinne des Wortes; fängt man doch bereits an, Augier und Dumas gleichfalls zu den Klaſſikern zu zählen. Auch Victor Hugo hat Jane Hading niemals geſpielt, und beides erklärt, warum ſie im Hauſe Molières nicht, wie ehedem Sarah Bernhardt und ſpäter die Bartet, feſten Fuß zu faſſen vermochte. Sie gehört dort ſo wenig hin wie die echt moderne Réjane.

Und nun eine heikle Frage: Welche Rangſtufe nimmt Jane Hading unter den Pariſer Schauſpielerinnen ein? So temperamentvoll wie die vorgenannten drei, wie Sarah Bernhardt, Bartet und Réjane, iſt ſie zweifellos nicht. Die erſtgenannte wird, wie geſagt, ſchlechtweg „die große" genannt. Ich weiß zwar nicht, ob mit vollem Recht; denn die tragiſche Gewalt, das Organ einer Charlotte Wolter beſitzt ſie nicht, und ihre berühmte Phädra iſt mit der der Rachel nicht zu vergleichen, wenigſtens hat es mir der alte Got, der noch zwei Jahre lang mit dieſer zuſammen geſpielt hat, oft verſichert. Immerhin iſt ſie eine ganz eigenartige, geniale Künſtlerin, welche Victor Hugoſche Verſe zu beſeelen, zu klagen, zu flehen und zu ſchmeicheln verſteht, wie vielleicht keine andere Schauſpielerin der Welt. Die Bartet iſt die Harmonie ſelbſt, ihre Geſtaltungskraft ſtets nur innerhalb der Grenzen klaſſiſcher Schönheit mit künſtleriſchem Feingefühl bethätigend. Réjane iſt die berufenſte Vertreterin des franzöſiſchen esprit, wie dieſer mit zahlreichen „tics" behaftet und etwas zu pariſeriſch angekränkelt. Jane Hading nun hat einiges von der Réjane, etwas mehr von der Bartet und noch mehr von Sarah Bernhardt, der ſie wohl unbewußt am meiſten nachahmt, und ſo iſt ihre ſchauſpieleriſche Phyſiognomie ein wenig unbeſtimmt. Der bekannte Pariſer Theaterkritiker Sarcey, der in Lob und Tadel zu übertreiben liebt und ſich oft durch vorgefaßte Meinungen leiten läßt, erklärte einmal, die Töne der Frau Hading ſeien alle falſch. Das iſt ſicher ungerecht, aber dieſe gewiſſenhafte Künſtlerin iſt wohl vorwiegend das, was man eine „Verſtandesſchauſpielerin" nennt,

die alſo nicht, wie das Genie, das dank einer Autoſuggeſtion völlig in der von ihm zu verkörpernden Dichterfigur aufgeht, triebhaft die richtige Auffaſſung, den richtigen Ton und die richtige Geberde findet. Jane Hading beſitzt nun überdies eine ungewöhnliche Technik, die ihr die fehlende Schöpferkraft erſetzt, dazu Anmut und eine tadelloſe Diktion. Und ſchließlich verſteht ſie ſich, gleich ihren größeren „Kameraden", wie man in Paris ſagt, überaus geſchmackvoll zu kleiden. Es ſcheint, daß ſich ihre Garderobe aus nicht weniger als dreißig „Meiſterwerken" zuſammenſetzt, die aus der — maison Laferrière ſtammen, wie die übliche Reklame pflichtgemäß zu melden weiß, und deren Meiſterwerk nun wieder die lachsfarbene Robe in der „Fremden" ſein ſoll.

Jane Hading bewohnt eine prächtig ausgeſtattete Villa in dem Park von Neuilly, deren ſchönſter Schmuck ihre eigenen Bildniſſe, gezeichnet Roll, Madeleine Lemaire und Rolshoven ſind. Sie liebt auch den Sport, der ſie friſch und jung erhält. Freilich radelt ſie nicht, wie Sarah, ſondern ſie legt weite Strecken zu Fuß zurück. Ueberdies iſt ſie eine vorzügliche Billardſpielerin. Von ihren Tugenden ſei auch eine negative betont: ſie macht keine Reklame für ſich durch den Beſuch der Rennplätze, der ſonſt von den Boulevardblättern urbi et orbi verkündet werden würde.

Berlin. Eugen von Jagow.

Berliner Bühnenkünstler.

III.

Wenn wir, nachdem eine neue dramatiſche Litteratur und mit ihr zugleich auch eine entſprechende darſtellende Kunſt das Theater zum großen Teil erobert und die alte klaſſiſche Schule ſtark in den Hintergrund gedrängt haben, die zur Zeit wirkenden Bühnenkünſtlerinnen in zwei Gruppen teilen, nämlich die Heroinen der älteren Periode und die Heldinnen — wenn man ſo ſagen darf — des modernen Salonſtückes, ſo nimmt Maria Reiſenhofer unter den letzteren zweifellos eine bedeutende Stellung ein, und gerade dieſes Fach liegt der Künſtlerin, der wir die heutigen Zeilen widmen, beſonders günſtig, ja wir möchten noch weiter gehen und ſagen, ſie iſt für dieſes Genre geradezu geſchaffen; aber hiermit iſt auch ihr Wirkungskreis zu Ende. Wo Schönheit der Erſcheinung, wo Anmut in Geberde und Bewegung, wo Lieblichkeit in dem ganzen Sichgeben, kurz wo die moderne Salondame, die ſozuſagen lediglich aus Nerven beſteht, zur Darſtellung kommen ſoll, da iſt Maria Reiſenhofer die vollendete Vertreterin des Verlangten; aber ich glaube ihr nicht unrecht zu thun, wenn ich behaupte, daß die Größe der Frauen des antiken und klaſſiſchen Dramas von ihr nicht wiedergegeben werden könnte. Und ſo iſt ſie denn jetzt in ihrem neuen Wirkungskreiſe, am Deutſchen Theater, vollkommen in ihrem Element, denn der Spielplan dieſer Bühne umfaßt nahezu ausnahmslos die moderne Litteratur, und auch die Vers- oder Koſtümſtücke, welche hier auf dem Repertoire erſcheinen, bringen in ihren weiblichen Charakteren keine jener klaſſiſchen Heroinen, wie ſie eine Medea oder eine Brunhilde verkörpert, ſondern jenes leichtlebige Genre moderner Frauen, welches die Dichter des letzten Jahrzehnts unſeres ſcheidenden Jahrhunderts geſchaffen haben. Es liegt ein eigener Reiz in dem Auftreten dieſer Künſtlerin, ihre ſchlanke, fein gegliederte und dennoch impoſante Geſtalt, das Abgerundete ihrer Bewegungen, die alle eine beſtrickende Anmut und eine — ich möchte ſagen — dezente Koketterie aufweiſen, das vornehm geſchnittene, zarte Geſicht mit dem prächtigen, meertiefen Augenpaar, alles das in fein abgeſtimmter Harmonie prädeſtiniert Maria Reiſenhofer zur Darſtellung der modernen Frau, und man glaubt es ihr, ſchon ohne daß ſie ein Wort zu ſprechen braucht, daß die Männerwelt durch den bloßen Anblick bezwungen zu ihren Füßen ſinken muß. Andererſeits aber weiß Frau Reiſenhofer auch in der Sprache jenen leichtlebigen, ja leichtſinnigen und verführeriſchen Salonton anzuſchlagen, der das Ohr des Mannes berauſcht und ihn rettungslos in ihren Bann zieht. So zeigt ſich die Künſtlerin

Trilby | Madame Sans-Gêne | Salome („Johannes")

Maria Reisenhofer

(Deutsches Theater zu Berlin)

Atelier Schaarwächter Berlin.

Digitized by Google

beispielsweise als die berufenste Vertreterin Ibsenscher Frauengestalten, während ihr für die Salome im Johannes das Katzenhafte fehlt; sie ist auch hier die personifizierte Anmut und Liebenswürdigkeit ohne jenen Teufel, der nach der Intention des Dichters diesem buhlerischen Weibe inne wohnen soll.

Von den Hauptrollen der Künstlerin möchten wir außer der soeben angeführten, die sie von Agnes Sorma übernommen hat, nur diejenigen anführen, in denen sie ihre größten Triumphe feierte; es sind dies „Hedda Gabler", Rebekka West in „Rosmersholm", Magda in „Heimat", Hilda Wangel in „Baumeister Solneß", „Madame Sans-Gêne", „Trilby" und neuerdings die Roxane in „Cyrano von Bergerac".

Maria Reisenhofer, geboren am 31. Dezember 1869 zu Graz, war zuerst nicht für die Schauspielbühne bestimmt; sie schlug vielmehr den Weg, der zur Kunst Terpsichorens führt, ein, und so sehen wir sie in der ersten Zeit ihrer Bühnenlaufbahn als Ballettelevin an der Hofoper in Wien. Bald jedoch erkannte sie ihren wahren Beruf. Schon im achtzehnten Lebensjahre ging sie zum Schauspiel über. Ihr erstes Engagement führte sie an das Hoftheater zu Hannover, wo sie drei Jahre wirkte, ohne jedoch volle Anerkennung zu finden. Von dort ging die Künstlerin an das Mainzer Stadttheater, wo sie einen reicheren Boden zur Entfaltung ihres Talentes fand, und hier geschah es, daß Adolf L'Arronge die junge Schauspielerin gewissermaßen entdeckte. Er entführte sie im Jahre 1891 an das „Deutsche Theater" in Berlin, und seit jener Zeit hat sie die Reichshauptstadt nicht wieder verlassen. In Philippis „Altes Lied" hatte sie ihren ersten größeren Erfolg, der bestimmend für ihre ganze Laufbahn wurde. Das „Lessing-" und das „Neue Theater" waren ihre Hauptwirkungsstätten, bis sie mit Beginn dieser Saison wieder an das „Deutsche Theater" zurückkehrte.

Seit 1895 ist Frau Reisenhofer mit dem bekannten Schauspieler Albert Patry vom „Schiller-Theater" vermählt. In der Liebe zu ihrem Gatten geht Frau Reisenhofer völlig auf; für ihn lebt sie, und er allein nimmt all ihr Interesse gefangen. Die einzige Lieblingsbeschäftigung, welcher sie huldigt, ist das Radfahren, aber dieses ist ihr verleidet worden, seitdem vor kurzem ihr Gemahl von einem nicht schweren, aber immerhin schmerzhaften Unfall betroffen worden ist. „Ich mag gar nicht mehr radeln", sagte sie zu mir mit all der bestrickenden Anmut, deren sie fähig ist. „Ich kann das Malheur, welches mein Mann gehabt hat, gar nicht wieder vergessen." Als ich im Laufe der Unterhaltung die Frage aufwarf, ob sie außer dem Radfahren noch irgend eine Passion habe, da das Publikum über derartige Geheimnisse am liebsten unterrichtet sein möchte, sagte sie mit unwiderstehlicher Drolerie: „Ich interessiere mich halt für alles, besonders für meine Kunst. Sonst habe ich weiter keine Leidenschaft." „Höchstens meinen Mann", ergänzte ich im stillen und verabschiedete mich von der ebenso liebenswürdigen wie schönen Künstlerin.

L. R.

Desdemona (Teresina Geßner) — Othello (Otto Sommerstorff) — Jago (Ludwig Stahl)

„Othello", Trauerspiel von William Shakespeare. Schlußscene im Berliner Theater zu Berlin.

Für „Bühne und Welt"

Lodovico. Wo ist der rasche unglückliche Mann?
Othello. Hier ist der einst Othello war, hier bin ich.
Lodovico. Wo ist die Ratter? fahrt den Buben vor!
Othello. Ich sah, ihm wird der Fuß, doch — ist ein Märchen.

(Othello verwundet den Jago.)
Lodovico. Entringt das Schwert ihm!
Jago. Ich blute, doch ich lebe.
Othello. Das ist mir grade recht — du sollst auch leben.

„Tannhäuser“ in Berlin.

Am Beginn des Jahres 1856 stand Berlin im Zeichen des „Tannhäuser“, dessen vom Königlichen Opernhause beabsichtigte Erstaufführung längst ihre Schatten vorausgeworfen hatte.

Bekannt ist, daß gerade Richard Wagners Werke wegen der anfangs allgemein aufgefallenen Neuerungen, mit denen der Meister, unbekümmert um das Urteil des damaligen Publikums hervortrat, vielfach parodiert worden sind. Die besseren unter diesen Parodien waren aber meistens von Leuten geschrieben, die den Reformen Richard Wagners keineswegs fern standen und durchaus nicht beabsichtigten, des Meisters Werk zu schädigen. So auch die Gelehrten des „Kladderadatsch“, jenes Witzblattes, welches, damals im neunten Jahrgange stehend, sich bis auf den heutigen Tag den Ruf als das erste und vornehmste, allgemeinsten und umfassendsten Charakters erhalten hat. Einer der ersten und entschiedensten Pioniere für Richard Wagners Kunstwerk war der langjährige verantwortliche Redakteur des „Kladderadatsch“, Ernst Dohm.

Durch Franz Liszt hatte der geistvolle Mann in Weimar die ersten Anregungen erhalten, die ihn der Wagnerischen Kunst zuführten. In Berlin verkehrte Dohm häufig in den Soireen der als Wagner-Enthusiastin bekannten Gräfin Schleinitz, der jetzt als Gattin des österreichisch-ungarischen Botschafters in Paris lebenden Gräfin Wolkenstein-Trostburg. Während seiner ganzen Redaktions-Thätigkeit war Ernst Dohm beflissen, jede im „Kladderadatsch“ hervortretende Satire auf Wagner in möglichst angemessenen Schranken zu halten. Und so wirken die — später wohl vielfach von Ludwig Kalisch verfaßten — Parodien auf Wagners Werke niemals verletzend, sondern nur erheiternd.

Dies läßt sich auch von unserer Tannhäuser-Parodie behaupten, die wohl die erste ist, welche in Berlin auftauchte. Die allererste Parodie auf „Tannhäuser“ datiert meines Wissens aus Breslau, wo sie nach der ersten Breslauer Tannhäuser-Aufführung bei einem Kommerse der Burschenschaft „Silesia“ als Bierulk dargestellt wurde.

Die Kladderadatsch-Parodie ist in der Nummer 2 des „Kladderadatsch“ vom 13. Januar 1856 unmittelbar nach der Erstaufführung des „Tannhäuser“ erschienen. Wenn man sie richtig auffaßt, so läuft sie im tiefsten Grunde auf eine starke Anödung des damals allmächtigen Berliner Theater- und Musikkritikers Ludwig Rellstab hinaus.

Das sehr seltene Exemplar der betreffenden Kladderadatsch-Nummer zeigt uns ein in 17 Felder geteiltes Vollbild und dazu eine ganze Seite Text. Durch die Liebenswürdigkeit des Verlegers Herrn R. Hofmann ist diese Zeitschrift in der angenehmen Lage, das Original-Vollbild den geehrten Lesern in einer Reproduktion vorführen zu können.

Avant, pendant et après.

Die Tannhäuser-Parodie des „Kladderadatsch" 1859.

Digitized by Google

Auf den ersten vier Feldern sehen wir Vorgänge, durch welche auf die der Aufführung vorangehenden Ereignisse humoristisch hingedeutet wird. Es fehlt nicht der von der Anstrengung durch die vielen Proben erkrankte Kapellmeister mit einem ganzen Haufen abgenutzter Taktstöcke. Wir sehen die Musiker selbst während der Nachtzeit, im Bett liegend, ihre Uebungen veranstalten, während das Publikum heftig debattiert und die Enthusiasten sich aus Freude über die bevorstehende Aufführung in die Arme schließen. Auf einem über die ganze Schmalseite lang hingezogenen Bilde aber erblicken wir vor der Opernhauskasse den endlosen Strom des Publikums, das „um ein Billett sich fast die Hälse bricht".

Das Gesamtbild trägt die Unterschrift „Avant, pendant et après". Nachdem uns also das „avant" gezeigt worden ist, gehen wir zum „pendant" über und sehen in einer Scene des ersten Aktes, wie Tannhäuser der Venus entflieht. Amüsant ist die erste scenische Bemerkung: „Im Innern des Venusberges. Najaden, Sirenen, Bacchantinnen und andere pensions- und altersversorgungsberechtigte Mitglieder des Corps de ballet, welche durch die Solidität ihrer Erscheinung den unsittlich-verführerischen Eindruck ihrer Bewegungen mit Erfolg zu paralysieren suchen."

Was die Zeichnung der „Venus" betrifft, so ist wohl zweifellos dabei an die damals viel genannte Tänzerin Pepita gedacht worden. Ich schließe dies aus der Aufschrift des Wegweisers, an welchem Tannhäuser vorbeigeht. Dort steht: „Nach Spandau — wegen Unmoralität." Spandau, bezw. das noch heute bestehende Schlößchen Haakenfelde bei Spandau war aber der Tänzerin zum Aufenthaltsorte angewiesen worden, als ihre Lebensweise der löblichen Polizei in Berlin zu anstößig wurde. Daher zeigt sich auch hinter dem Eingange zur Venus-Grotte, die „nur gegen Entree" zu betreten ist, ein Schutzmann oder ein Gendarm.

Von wesentlichen Dialogstellen des ersten Aktes will ich die folgenden anführen, aus denen sich für den Leser die Erklärung über die vorangegangenen Besetzungsschwierigkeiten von selbst ergiebt:

Tannhäuser.

— ha, was seh' ich!

Venus (bei Seite).

Er sieht was! (laut) Nun, was siehst du denn, mein Bester?

Tannhäuser.

Ich bin getäuscht! Du bist ja nicht — die Köster.

Venus.

Nein, doch ein Wesen von demselben Genus,
Die Tuczeck, und nicht minder gut als Venus.

Tannhäuser.

Doch weshalb hat dich jene nicht gespielt?
Schien ihr die Oper zu unmusikalisch?

Venus.

Weil sie so zart, so „ländlich-sittlich" fühlt,
Schien ihr die Venus gar zu unmoralisch!

Tannhäuser will fliehen und Venus ruft ihm zu:

Schlecht wird dir deine Aufführung bekommen —

Darauf antwortet Tannhäuser mit einem Wortspiel, welches uns interessante Aufschlüsse über Inscenierung, Dekoration etc. giebt:

Um meine Aufführung sei unbekümmert!
Hat Daubner die Maschinen nicht gezimmert?
Hat Gropius nicht pompös mich dekoriert,

Nicht Paul Taglioni die Balletts ſtudiert?
Nicht Dorn mit Fleiß und Feinheit dirigiert?
Hat nicht Stawinskys Tüchtigkeit zuletzt
In Scen' und in Erſtaunen mich geſetzt?

Bei der Verwandlungsſcene „Gegend vor der Wartburg" ſetzen die Anzapfungen Rellſtabs ein. Als der Hirt dem Tannhäuſer erklärt

„Ihr ſeid hinter Eiſenach"

läßt der Parodiſt mit unverkennbarer Beziehung den Tannhäuſer fragen:

Hat hier nicht Luther einſt das Tintenfaß
Dem kritiſchen Satan an den Kopf geſchmiſſen?

Beſonders bei der weiterhin folgenden Wiedergabe der Melodien wird des genannten Kritikers Reminiscenzen-Riecherei mehrfach verhöhnt, ſo z. B.: „Die Jagdhörner blaſen etwas, was Herrn Rellſtab beinahe wie der Jägerchor aus dem „Freiſchütz" zu klingen ſcheint."

Später bei der Arie der Eliſabeth (Akt II): „Sie ſingt etwas, wodurch Herr Rellſtab an die Arie aus dem „Freiſchütz" ‚Alle meine Pulſe ſchlagen' erinnert wird."

Sodann bei Wolframs Lied, „in welchem Herr Rellſtab unverkennbare Anklänge an ‚Mein Herz, ich will dich fragen' aus dem „Sohn der Wildnis" findet".

Ebenſo bei der Tannhäuſer-Arie des zweiten Aktes, „wobei Herrn Rellſtab zweifelhaft bleibt, ob ſie mehr an die Wolfsſchlucht aus dem „Freiſchütz" oder an ‚Liebe, Liebe is mich nötig' aus ‚Köck und Guſte' erinnere".

Als Tannhäuſer ſagt:

Schwach war ich wohl, jedoch kein Böſewicht!

meint Wolfram zu Biterolf:

Erinnert Euch das an den „Freiſchütz" nicht?

Endlich auch im dritten Akte bei dem Gebet der Eliſabeth: „Sie ſingt etwas, was Herrn Rellſtab mit dem Lied ‚Wenn i am Fenſter ſteh, da muß i weine, ich arme Kleine' täuſchende Aehnlichkeit zu haben ſcheint."

Zwei Epiſoden aus dem zweiten Akte ſeien noch erwähnt. Aus der erſten erſehen wir, daß in jener Aufführung die berühmte Sängerin Johanna Jachmann-Wagner, Nichte Richard Wagners, wie ſeinerzeit in Dresden, ſo auch in Berlin die Eliſabeth geſungen hat.

Eliſabeth.

Nur nicht geziert! Komm her in meine Arme,
Auf daß an deiner Bruſt mein Herz erwarme.

Tannhäuſer.

So feſt ſchon knüpft ſich unſrer Liebe Band?

Eliſabeth.

Warum denn nicht? Sind wir nicht nah verwandt?

Tannhäuſer.

Verwandt?

Eliſabeth.

Ja, 's iſt 'ne eigene Geſchichte —
(ihm leiſe zuflüſternd)
Weißt du's denn nicht? Ich bin ja — Wagners Nichte!

Tannhäuſer.

Ha, ſüßes Glück, ſüßer als ich's verdiene!
Komm an mein Herz und ſei mir ſtets — Couſine! —

In einer weiteren Unterhaltung, — zwiſchen Biterolf, Walther von der Vogelweide, Wolfram von Eſchenbach und Tannhäuſer — vernehmen wir, quasi als vox

populi der damaligen Zeit, einiges über die herrschenden Anschauungen über Wagners Kunstwerk. Als Tannhäuser zu Ende gesungen hat, sagt

Biterolf.

Welch' tolles Zeug fällt dem Tannhäuser ein?
Was du uns singst, soll das Musik denn sein?

Walther (höhnisch).

Musik der Zukunft ist's! was ganz Apartes!

Biterolf (ebenso).

Ha ha! Darum verschmäht die Gegenwart es!

Wolfram (ebenso).

Ihr habt gesundes Urteil — Gott erhalt' es! —
Ihr merkt nicht, die Musik ist nichts als Altes!
Sagt nicht schon Ludwig Rellstab — lange leb' er! —
Er fände Mozart nur darin und Weber?

Die Parodie folgt dann im weiteren Verlauf genau dem Gange der Handlung des Originals. In sehr humorvoller Weise ist aber an Stelle der Bußfahrt des Tannhäuser nach Rom für den Sänger eine solche nach der Breiten Straße Nummer 8 bestimmt. Dort befand sich (wie noch heute) die Redaktion der „Vossischen Zeitung", wo eben jener allmächtige Rellstab die kritische Geißel schwang. Zu diesem Papste, dem allmächtigen Musikpapste von Berlin, muß der zerknirschte Sänger seine Pilgerfahrt antreten. Der Landgraf giebt ihm die Weisung:

Geht fort und macht
Euch auf den Weg! Ihr werdet ihn schon finden:
Eilt nach der Breiten Straße Nummer 8;
Dort sitzt, geschmückt mit unfehlbarer Macht,
Wie 's gut ihm scheint, zu lösen und zu binden,
Auf krit'schem Thron der Richter Eurer Sünden.
Ihm naht mit offnem Herzen, offnen Händen (!!)
Und unterwerft Euch seinen Pönitenzien:
Vielleicht vergißt er die Antecedenzien
Und ist bereit, Vergebung Euch zu spenden.

Tannhäuser.

Schön! Was gemacht werden kann, das wird gemacht!

Alle.

Auf! Nach der Breiten Straße No. 8! —

Leider hat Tannhäuser, wie sein Original beim Papste in Rom, auch hier beim Berliner Musikpapste wenig Glück mit seiner Pilgerfahrt. Als sich zu Beginn des dritten Aktes Wolfram und Tannhäuser im Thale der Wartburg begegnen, „beide in sehr derangierten Verhältnissen", fragt

Wolfram.

Wohin des Wegs, du unglückse'ger Mann?

Tannhäuser.

Blödsinn'ger Greis, das geht dich gar nichts an!

Wolfram.

Wer ist denn dieses grobe Ungetüm?
Was seh ich? Du?! Nun, warst du denn bei Ihm?

Tannhäuser.

Ja wohl! Allein es hat mir nichts genützt:
Ich war bei Ihm, und ich bin — abgeblitzt.

Genauere Kenner der Oper werden ſich hier bei den Stellen, wo von Ihm die Rede iſt, an die durchdringenden Poſaunen-Akkorde erinnern, welche den Fluch des Papſtes motiviſch markieren.

Was nun folgt, iſt eine außerordentlich geſchickt und knapp zuſammengefaßte Verhöhnung der damaligen Geſchmacksrichtung, die ſich ſo ſtark gegen die imponierende Gediegenheit des Wagnerſchen Kunſtwerks wandte. Der Parodiſt läßt den Tannhäuſer in die Klagen ausbrechen:

Warum heißt nicht mein Vater Meyerbeer?
Warum ſtamm' ich nicht aus Italien her,
Wo ſelbſt das Pathos nur Triolen geigt?
Warum hat mich ein Flotow nicht gezeugt?
Warum trug mein Libretto nicht mit Schmerzen
Die Mutter Birch*) neun Monat unterm Herzen?
O hätt' ich Melodien nur, welche paßten
Fürs Vaudeville und für den Leierkaſten!
O daß doch, — nach dem Wunſche meines Richters,
Des Komponiſten Genius und des Dichters
In zweier Menſchen Hirn getrennt nur weilten,
Daß beide ſich — in die Tantiemen teilten!
Weh', bei den Menſchen fand ich kein Erbarmen!

Dieſen ſehr charakteriſtiſchen Verſen etwas hinzuzufügen, iſt nicht nötig. Aber mit Schmerz gedenken wir der Tragik, unter der Richard Wagner ſo lange und ſo tief gelitten hat, nämlich der, daß die eigene (erſte) Gattin des Meiſters, Wilhelmine Planer, ihm gegenüber denſelben Standpunkt einnahm wie die Philiſter der damaligen Zeit.

Zum Verſtändnis der beiden Mittelbilder in der letzten Reihe will ich ſchließlich noch bemerken, daß der größte der drei Männer, welche Wagner Palmen darbringen bezw. ſeinen Ruhm lautſchallend verkünden, natürlich Franz Liszt ſein ſoll. Müller und Schultze ſtehen an dem großen Fragezeichen „Muſik der Zukunft", und es braucht nicht erſt betont zu werden, daß die große Richterin Zeit jene damals erörterten Fragen zu Gunſten der ſieghaften deutſchen Meiſterkunſt Richard Wagners entſchieden hat.

*) Charlotte Birch-Pfeiffer.

Erich Kloß.

Von den New Yorker Theatern.

Allzu viel Günstiges kann man über die Bühne New Yorks nicht sagen. In unserm New Yorker Theaterleben spielt das Varietäten-Theater leider seit den letzten fünf Jahren die Hauptrolle. Es erfreut sich augenblicklich einer seltsamen, den Fremden verblüffenden Popularität. Unsere ganze Bühnenkunst hat sich dadurch verändert, und zwar nicht zum Besseren.

Vor ungefähr achtzehn Jahren, als noch die Tragöden Booth, Barrett und Mc. Cullough lebten und wirkten, waren die Kunsttempel, in denen Tragödien und Melodramen gespielt wurden, die von dem Publikum vorgezogenen. Dann kam allmählich der Umschlag. Die aufwachsende vergnügungssüchtige Generation schien alles Verständnis für das klassische Drama verloren zu haben. Sie liebte vor allem, was die Lachmuskeln in Bewegung setzte, lustige Operetten und französische und deutsche Possen. Ob ein Stück gut geschrieben war oder nicht, war diesen Leuten einerlei; je übermütiger und leichtfertiger der Inhalt, desto besser gefiel es.

Auch ein Verlangen nach sensationellen scenischen Effekten, die wie der Bericht eines Skandalprozesses Erstaunen erregen, machte sich bemerkbar. Es war nur notwendig, eine Schleuse, eine Sägemühle, ein Gespann von Ochsen oder eine Feuerspritze auf die Bühne zu bringen, um das Stück erfolgreich zu machen.

Inzwischen entdeckten einige Impresarios, meistens Geschäftsleute ohne irgend welche künstlerische Bildung, manche verwandten Züge zwischen dem regulären Theater und dem Variété, und man fing an, die Eigenschaften beider miteinander zu verbinden. In fast jedem Theaterstück wird heutzutage die Bühne in einem oder dem andern Akt als eine einfache Schaubude für Spezialitäten, mit Vorliebe für Skirt-, Serpentine- und Kankantänzerinnen, „tumblers", Couplétsängerinnen und „sketch artists", deren Witze seit Jahren wie ein Maulesel am Wasserrad im Kreise herumtraben. Die Variétés dagegen haben neben dem ewigen Einerlei von Schlangenmenschen, Bauchrednern, Trapezkünstlern, dressierten Tieren, tanzenden Sängerinnen und singenden Tänzerinnen auch die reguläre Schauspielkunst in ihre Dienste genommen und geben Einakter zum besten, in denen Bühnengrößen dreimal am Tage ihr Talent erniedrigen. Selbst Clara Morris, deren Spiel einst wie das der Duse in die Seele griff und die in ihrer „Odette" und „East Lynne" ihre ganze Zuhörerschaft weinen — ja laut schluchzen machte, und Fanny Janauschek, einst die Lieblingsschauspielerin Paul Heyses, deren mächtig ausholender Schritt und dämonische Herrschergeberde jedem, der sie einmal gesehen hat, unvergeßlich geblieben sind, haben sich dazu hergegeben, in diesen Pseudo-Volksbildungsanstalten aufzutreten.

Zur Zeit werden in elf von den 31 Theatern unserer Großstadt Varietätenvorstellungen gegeben, in sieben Operetten und „musical comedies", in neun Possen und Melodramen, in einem große Oper (Il Trovatore) und in zweien Stücke von wirklich dramatischem Wert, wie „Cyrano de Bergerac" und Sheridans „Die Rivalen".

Herzlich wenig Auswahl für eine Stadt wie New York! Und das ist um so beklagenswerter, als für den Kenner der hiesigen Verhältnisse kaum noch eine baldige Aenderung der Zustände zu hoffen ist.

So lange unser Theaterwesen von Geschäftsleuten dirigiert wird und nur aus Wandertruppen besteht, welche das ganze Land kreuz und quer bereisen und oft mehrere Jahre hindurch immerfort dasselbe Stück spielen, ist an einen Aufschwung gar nicht zu denken. Mit den sogenannten „stock companies" (stehende Truppen) verschwand auch alle elementare Naturgewalt, alle Poesie und Idealität von unserer Bühne. Das beste Beispiel davon giebt uns der alte, aber noch immer vortreffliche Komiker Joe Jefferson. Derselbe spielt schon seit zwanzig Jahren nichts anderes als Rip van Winkle, Lob Acres und Jacob Plummer in Dickens' „Heimchen am Herd". Einerlei, ob diese Rollen Meisterschöpfungen sind oder nicht, dieser Schauspieler erweist weder sich noch seiner Kunst besondere Ehre, einen solchen geistestötenden Mechanismus als Kunstideal aufzustellen.

Selbst die Kritiker schmeicheln dem Publikum und den Impresarios und machen schlechte Witze über jede Première, einerlei ob sie ernstere Absichten hat oder nicht.

Es ist selbstverständlich, daß, wenn den jungen Schauspielern und Schauspielerinnen keine Gelegenheit zur Schulung geboten wird, ihre Kunst darunter leiden muß. Sie sind gezwungen,

Anna Braga

ſich auf eine Spezialität zu verlegen und können nur in dieſer Erfolge erzielen. In einer ihnen ungewohnten Rolle würde ihr Körper ihnen nicht gehorchen, denn die Schauſpielkunſt fordert die ſichere Beherrſchung jedes Moments und jeder Bewegung im Spiel. Und das beſitzen nur wenige mit ſeltener Begabung. Die moderne Schauſpielweiſe bemüht ſich naturaliſtiſch zu ſein, aber es iſt ein Naturalismus, der ſalonfähig ſein will und ſich niemals zu der dämoniſchen Wildheit einer Bernhardt oder der raſenden Wucht eines Mitterwurzer fortreißen läßt. Sie iſt elegant, nervös, kokett, ohne beſonderen Ehrgeiz, außer: dem Publikum zu gefallen. Die amerikaniſche Schauſpielweiſe iſt geworden, was das amerikaniſche Leben geworden iſt. Die Dollarjagd iſt auch das Beſtreben aller populären Kunſt. Das Intenſive, Menſchliche, Kulturdurchtränkte fehlt, und die geiſtige Atmoſphäre iſt eigentümlich dünn.

In ihren beſten Leiſtungen iſt die Schauſpielweiſe ſchüchtern und anſpruchslos, von einer erfreulichen Einfachheit in den Mitteln und Anmut der Bewegungen, wie bei den Damen Maude Adams und Annie Ruſſell. Beide ſind große Lieblinge des Publikums. Damen der Geſellſchaft im Privatleben, wirken ſie beide hauptſächlich durch den liebreizenden Zauber der Perſönlichkeit. Ihr Erfolg gründet ſich nicht auf Beherrſchung der Mittel und eine vollendete Ausbildung der Technik, ſondern auf ein naives Selbſtgefühl, daß ihre eigene Individualität allen Anſprüchen genügt. Annie Ruſſell iſt die beſte Naive, die unſere Bühne heutzutage beſitzt. Hauptſächlich gelingen ihr amerikaniſche Typen aus dem weſtlichen Leben. Ihre „Sun“ in einem Bret Harteſchen Melodrama war muſtergiltig. Sie verſtand die Feinheiten des Details zu einem anmutigen Geſamtbilde zuſammen zu fügen, dem freilich der große Zug fehlte, aber das vornehm, naturgetreu und voll Liebreiz der Erſcheinung war. Ihre Geſtalten kommen einem wie perſönliche Bekanntſchaften, die einen Eindruck auf uns gemacht haben, vor.

Der populärſte Liebhaber der Bühne iſt John Drew. Je weniger man über ihn ſagt, deſto beſſer. Die kahle, glatte Proſa dieſes Herrn zerſtört jede Poeſie. In Liebesſcenen iſt er geradezu unerträglich. Alle Innerlichkeit in ihm ſcheint vertrocknet und zuſammen geſchrumpft zu ſein. Es iſt möglich, daß ein New Yorker Ladencommis auf ſolche Weiſe um ſeine Geliebte wirbt, aber auf der Bühne möchte man doch etwas Poetiſcheres und Idealeres ſehen.

Der ſtolzeſte Beſitz der amerikaniſchen Schauſpielkunſt iſt Richard Mansfield, der mit ſeinem Cyrano de Bergerac wieder einen großen Erfolg zu verzeichnen hat. Kein anderer meiſtert die Technik wie er. Er hat den geiſtreichſten Kopf unter allen lebenden amerikaniſchen Schauſpielern, und ſein Ehrgeiz kennt keine Grenzen. Er iſt der einzige unſerer Schauſpieler, der ſich beſtrebt, ſeinem Repertoire auch einen litterariſchen Wert zu verleihen. Selbſt Doſtojewskys „Raskolnikow“ hat er auf die Bühne gebracht.

Mansfield iſt vor allem Charakterdarſteller, als Komiker und ritterlicher Held gefällt er mir nicht. Auch für Richard III. reicht ſeine Stimme und ſein Temperament nicht aus. Um ſein Talent vollkommen zu würdigen, muß man ihn als Baron Chevreuil und Beau Brummel geſehen haben. Beide Rollen ſind Leiſtungen von hervorragendem virtuoſen Raffinement, deren ſelbſt ein Friedrich Haaſe ſich nicht zu ſchämen brauchte. Seine Maske, ſein Mienenſpiel, ſein Vortrag, alles zeugt von einer ungewöhnlichen Kraft der Charakteriſtik.

Ada Rehan, die mit der Daly'ſchen Truppe auch in London, Berlin und Paris gaſtiert hat, gefällt noch immer, obwohl ihre Spielart mit jeder Saiſon langweiliger wird. In den letzten Jahren kopiert ſie ſich mit Vorliebe ſelber. In einigen Rollen freilich, wo ſie die junge amerikaniſche Geſell-

Annie Ruſſell

Digitized by Google

schaftsdame spielt, ist sie schlechtweg unübertrefflich. Aber ihre Shakespeareschen Rollen haben für mich einen zu provinzialen Schnitt, zumal wenn man wie ich Ellen Terry in denselben Rollen gesehen hat.

Noch viele andere Schauspieler und Schauspielerinnen könnten hier Erwähnung finden, aber da es mir in diesem Artikel an Raum mangelt, will ich nur noch versuchen, die bekanntesten in einer knappen, aber möglichst anschaulichen Skizze anzuführen.

Unsere beste Liebhaberin ist Julia Marlowe. Sie kommt nur selten nach New York. Eine Schauspielerin von solcher Anmut und solchem Liebreiz in der Erscheinung, Wahrheit, Tiefe und Empfindung der Sprache sollte größeren Ehrgeiz hegen; solche Talente sind nicht so häufig, daß sie das Recht hätten, auf den westlichen Provinzialbühnen zu verkümmern. Ihr Gatte, Robert Taber, ist unser Heldenjüngling par excellence, nervös, leidenschaftlich und temperamentvoll.

Die Komiker Robson und Crane haben trotz ihres Alters noch nichts von ihrer unwiderstehlichen Zwingkraft, ihrer fortreißenden Lustigkeit verloren. Welche Treffsicherheit sie in der Charakterisierung menschlicher Schwächen besitzen, haben sie in einer Reihe glänzender Leistungen bewiesen, von welchen keine amüsanter war als die der beiden Dromios in der „Komödie der Irrungen".

Außerdem haben wir die Komiker Nat Goodwin, Sothern jr. und Sol Smith Russel, dem Typen à la Dickens vorzüglich gelingen, und die Schauspielerinnen Miß Wainwright, Gale Haynes, eine gute Rosalind und Viola, und Mrs. Minnie Maddern Fiske, eine Nachahmerin der Duse und der Bernhardt.

Auch Robert Mantell darf ich nicht vergessen. Derselbe hat eine außerordentliche Begabung für romantische Charaktere. Seine Sprache beherrscht flüsternde Liebesglut, Sehnsucht und Wehmut sowohl, als grimmige, stöhnende Leidenschaft. In den „Korsikanischen Brüdern", wo er beide Brüder spielt, war es vorauszusehen, daß er einen guten romantischen Helden geben würde. Aber er gab mehr, er war der romantische Held an sich, der verkörperte Geist der Romantik.

Die deutsche Bühne hat einen schweren Stand in New York. Die Nachkommen der eingewanderten Deutschen sprechen gewöhnlich ein äußerst mangelhaftes Deutsch und gehen lieber in die amerikanischen Theater oder wollen, wenn sie hier und da das Theater am Irving-Platz besuchen, am liebsten etwas sehen, was sie an die amerikanische Schauspielweise erinnert. Und so muß Direktor Konried gute Miene zum bösen Spiel machen, Possen aufführen und die Sorma auf hundert Abende und den Sonnenthal auf sechs Abende herüberholen, um überhaupt sein Theater zu füllen.

Klassische Stücke und Novitäten ernsterer Art werden fast gar nicht aufgeführt. Die Ausstattung ist mangelhaft, das Ensemble aber ziemlich gut. Die Konriedsche Truppe enthält immer einige tüchtige Kräfte, von denen ich besonders die Herren von Seyffertitz, Senius, Strobl und die Damen Frau Schlüter und Fräulein Anna Braga hervorheben möchte. Fräulein Braga erwies sich letzte Saison in der Rolle der Marie in den „Müttern" als eine große Darstellerin von Frauengestalten aus dem Volke, als welche man sie an den Berliner Theatern längst hätte verwerten sollen.

Außerdem haben wir das Germania-Theater, auf das die Deutschen New Yorks aber keine besondere Ursache haben, stolz zu sein. Das Bestreben des Direktors Philippi, ein deutsch-amerikanisches Volksstück zu schaffen, ist lobenswert, aber dazu brauchte man einen Anzengruber, und den haben wir nicht.

Sadakichi Hartmann, New York.

Von den Berliner Theatern.

V.

Gar merkwürdige Histörchen von kapriziösen weiblichen „Stars" und solchen, die es werden wollen auf den Bühnen Wiens, liefen in den letzten Wochen durch die Blätter der Donaustadt und in die unserigen hinüber. Die Tragödie der Tragödin und die Komödie in und nach der Komödie. Wie hübsch sich das beim Kaffee liest! Und welch interessantes Wiener Stück ließe sich auf Grund solcher verbürgten Vorkommnisse und vagen, pikant zugerichteten on dit's aufbauen! Besonders wenn man Hermann Bahr heißt und soeben ein Stück, „Der Star" betitelt, auf die Bretter gebracht hat.

Was der vielgewandte Causeur uns diesmal von seinem Wiener „Star" Lona Ladinser, einer Dame mit 25 000 Fl. ö. W. Jahresgage, entsprechender Einrichtung — Billard und Pokertisch fehlen nicht — und prima Importen und dito Likören für Freunde und Verehrer, erzählt, ist eigentlich eine recht alltägliche Geschichte, an der ein auf Zeilensold gestellter Lokalreporter nur im günstigsten Falle einige Gulden verdienen würde. Die Geschichte, die Hermann Bahr uns vorträgt, ist nämlich nicht neu. Leute vom Schlage der Catulle Mendès und Armand Silvestre haben den gefälligen Stoff wohl ein Dutzend mal schon ausgeschlachtet. Auch ernste große Dichter haben ihn aus der Sphäre des Komödiantentums herausgehoben und ein ernstes Problem daraus zu bilden versucht. Eine viel umschwärmte schöne Frau bekommt plötzlich Sehnsucht nach der wahren Liebe, d. h. einer Liebe, wie sie etwa einer kleinen Näherin oder Bonne entgegengebracht wird. Die vornehmen und gereiften Verehrer erhalten den Laufpaß und irgend ein hübscher dummer Junge wird zum Herzenskönig erkoren. Wie wird das enden? Insonderlich bei einem Bühnenstar mit 25 000 Fl. und einem in dramaticis dilettierenden 24jährigen Postunterbeamten mit 60 Fl. Monatsgage! Man muß wie Hermann Bahr vollgepfropft sein mit hundert Coulissenmätzchen und Theater-Schnickschnack und in dessen dreister, amüsanter Wiedergabe erfahren sein, um aus dem für eine Durchschnittsskizze reichenden Stoff ein dreiaktiges Theaterstück machen zu können. Ueber den Ausgang der Affaire ist der Zuschauer natürlich keinen Augenblick im Zweifel: die schöne Lona wird des Idylls mit ihrem Postpraktikanten in der Salesianergasse bald überdrüssig werden, er wird sich an das Milieu seiner Freundin nicht gewöhnen können, sie heiraten wollen und ihre ganze Lebensführung reformieren — und der Bruch ist fertig, der holde Traum der Diva ausgeträumt. Der Graf von früher wird wieder zwischen 4 und 6 Uhr bei Lona seine Tasse Thee schlürfen und seine bevorzugte Likör-Melange; Jean, der Diener, wird wieder strahlen beim Empfang gräflicher Trinkgelder, und die Diva wird heimlich seufzend der Weisheit des gefälligen Theaterarztes beistimmen, daß für einen „Star" die „wahre Liebe" nicht vorhanden sei.

Jenny Groß fand in der Verkörperung des „Stars" eine ihrer Individualität ungemein zusagende Aufgabe. Sie weiß weanerisch zu plauschen und ein Stück Theaterleben glaubhaft zu machen. Nur die Phaedra, die sie am Abend nach dem Bruche mit ihrem Postjüngling spielen soll, können wir ihr trotz allem nicht glauben. Ueberhaupt, Herr Bahr, an welchem Theater Wiens ist das Urbild ihrer Lona zu denken? Wo küßt der „Star", der am Abend die Phaedra tragiert, den schmierigen alten Chef der Claque? (NB. eine köstliche Charge des Herrn Hans Pagay.) Wo erblickt der Theaterarzt — in unserm Falle der typische Raisonneur des französischen Sittenstücks, von Herrn Schönfeld elegant und fesch gespielt — seine Hauptaufgabe darin, die Damen der Bühne zu duzen und abzuküssen? Auch der postalische Beruf des dichtenden Leopold Wiesinger erscheint mir fraglich. Aber Bahr wird auf den Untertitel „Ein Wiener Stück" hinweisen. Freilich, freilich. Josef Jarno wußte sich übrigens mit dem anfänglich sehr schüchternen und durchweg etwas kindlichen Jüngling trefflich abzufinden, obgleich diese Rolle dem scharfen Ausgestalter ausgesprochener Charaktere wenig liegen muß.

Zu Eingang des Stückes ist von einem mit fürchterlichem Eclat durchgefallenen Stücke die Rede. In Erinnerung an den unglückseligen „Eroberer" wirkt das an dieser Stelle und von Jenny Groß erzählt natürlich ganz eigen. Bahr, der rastlos nach neuen Schlagern und Sensationen ausspäht, ist sogar ohne sein Zuthun aktuell. Er kann mit der Aufnahme seines „Stars" unter den Berlinern zufrieden sein. Kein Sieg, keine Großthat — aber, wie sagt der Wiener?: „Guat is gangen, nix is g'schehn." —

Wenn der Ausspruch jenes atheniſchen Staatsmannes, daß die Frauen die beſten ſeien, von denen man am wenigſten ſpricht, auch auf weibliche Theaterdirektoren zutrifft, ſo kann die Leiterin des Muſentempels am Schiffbauerdamm zufrieden ſein. Frau Auſcha Butze hat während ihrer bisherigen direktorialen Thätigkeit der Kritik wenig Stoff gegeben, ſich mit ihr und ihren künſtleriſchen Darbietungen zu beſchäftigen. Nach der verunglückten patriotiſchen Première fand ſie in Trothas harmlos-gefälliger Komödie „Hofgunſt" einen dauerhaften Kaſſenmagneten, der zugleich ihrem Ideal des Familientheaters aufs beſte entſprach, und nur an den kritiſchen Montagen tritt die Sorge an ſie heran, dem Abonnentenſtamm eine abwechſelnde, unſchädliche Koſt zu ſervieren. An dem letzten dieſer Abonnentenabende hat Frau Butze es ſich aber doch etwas zu bequem gemacht. Von den drei Einaktern „Kriſis", „Nicht zu Hauſe" und die „Manöverbraut" dürfte jeder bei einer Preiskonkurrenz um das Maximum der geiſtigen Gehaltloſigkeit erfolgreich abſchneiden. Die Autorennamen ſeien daher zum Beſten der Herren an dieſer Stelle verſchwiegen und vom Inhalt der unglaublich naiven und geſchwätzigen dramatiſchen Nichtigkeiten nur ſo viel verraten, daß es ſich in Nr. 1 um die Bekehrung eines Atheiſten handelt, deſſen Gattin in der Silveſternacht in einer Kriſis auf Tod und Leben darniederliegt. Nr. 2 bringt wieder einmal den unglaublich linkiſchen und verliebten Profeſſor auf die Bretter mit obligater Verlobung zweier Paare am Schluß. Eine Variante ganz eigener Art wird hineingebracht, indem beſagter Profeſſor eine Halskette ſeiner Angebeteten am eigenen Leibe heimlich probiert und — horribile dictu — bis in ſeine Inexpressibles hinunterrutſchen läßt. Nr. 3 iſt eine leidlich flotte Wiederauffriſchung der Moſeriade „Krieg im Frieden". Eine ſtrenge Mama, die am zweierlei Tuch einſt ſelbſt üble Erfahrungen gemacht hat, giebt vor den Offizieren der Einquartierung ihr Töchterlein als verlobt aus, um allen Courmachereien die Spitze abzubrechen. Nach den obligaten Mißverſtändniſſen und Verwickelungen, die dieſe Notlüge zeitigt, bekommt die Elli natürlich ihren ſchon lange heimlich geliebten Lieutenant, und die Mutter entdeckt in dem Herrn Oberſten der Einquartierung ihren einſtigen treuloſen Verehrer. Süßeren Baiſer mit Schlagſahne kann Frau Butze ihren weiblichen Stammgäſten nicht ſervieren. In Nr. 2 kam ſie ſelbſt auf die Bretter als Mitwirkende. Hoffen wir, daß der Ehrgeiz der Darſtellerin die Direktrice Auſcha Butze endlich einmal zu einer wirklichen That anfeuert. Sonſt bleibt die Kritik beſſer dem ſchmucken Hauſe am Schiffbauerdamm fern.

Im Kgl. Schauſpielhauſe kam der Hausdichter Rich. Skowronnek mit ſeiner litthauiſchen Bauernkomödie „Nr. 17" zu Worte. Dieſe Geſchichte eines im Grunde edeln Dorflumpen, der in der Gefängniszelle Nr. 17 mit vielem Behagen drei Viertel ſeines Lebens verbringt, enthält manche dramatiſche Einzelheit, manch gut gezeichnete Figur, deren ſich ein Anzengruber nicht zu ſchämen brauchte, aber als Ganzes giebt dieſe jüngſte Schöpfung Skowronneks ebenſo zu Einwänden und Bedenken Anlaß wie ſeine früheren oſtpreußiſchen Lokalſtücke. Ein Hang zum Theatraliſchen im ſchlechten Sinne des Wortes, ein Haſchen nach billigen Effekten, rührſeliges, unwahres Pathos zerſtören immer wieder den künſtleriſch befriedigenden Eindruck, den eine ſaubere Milieuſchilderung und Anſätze zu lebenswahrer Charakteriſtik ſeiner Perſonen beim Zuſchauer hervorrufen könnten. Die einzelnen Typen und die Fabel des Stückes iſt nicht gerade neu. Einzelheiten erinnern z. B. an Anzengrubers „Ein Fauſtſchlag" und „Der Fleck auf der Ehr'", was NB. kein Vorwurf ſein ſoll. Die wohlhabende Krugwirtin Kalinka, die ihrem Einzigen mit Hilfe eines Schadchen, der nebenbei in Pferden und Schmuggel macht, eine reiche jüdiſche Erbin verſchaffen will, ſieht ihre Zukunftspläne durchkreuzt, indem der Burſch ſich mit der im Hauſe dienenden hübſchen Tochter des Häftlings aus Zelle Nr. 17, des polniſchen Arbeiters Pruchnow verſpricht. Die Alte jagt das Mädchen aus dem Hauſe und bietet nach berühmten Muſtern eine Abfindungsſumme. Aber weder Marja, noch ihr eben aus dem Gefängnis entlaſſener Vater laſſen ſich zum Verzicht beſtimmen. Die Krugwirtin will jetzt das unbequeme Paar über die ruſſiſche Grenze abſchieben laſſen, und der Gendarmeriewachtmeiſter kündigt in der That dem Polen die bevorſtehende Ausweiſung an. Pruchnow, der ohnehin mit der Wirtin ein altes Schuldkonto zu begleichen hat — er iſt vor neunzehn Jahren infolge falſcher Denunziation der Frau Kalinka ins Gefängnis gekommen und hat während der Haft ſein Weib und ſeine ganze Habe verloren — ſchwört grimmige Rache. Er weiß, daß die biedere Frau im geheimen einen ſchwunghaften Handel mit Paſcherwaren betreibt, erwiſcht die Schmuggler im Hauſe der Krugwirtin in flagranti durch eine Liſt, und während ſein Freund und Quartiergeber zur Polizei läuft, rechnet er mit ſeiner ganz geknickten alten Feindin ab und malt ihr höhniſch die Annehmlichkeiten ſeiner geliebten Zelle Nr. 17 aus. Plötzlich wankt der gleichfalls

am Schmuggel beteiligte Sohn der Wirtin ins Zimmer. Die Grenzer sind ihm auf der Spur, und bei der eiligen Flucht hat er sich den Fuß vertreten und wäre ohne das Hinzukommen Marjas verloren gewesen. Um der Tochter willen beschließt Pruchnow, den Sohn seiner Todfeindin zu retten: Als wenige Augenblicke später die Zollwächter hereinstürzen, spielt er den verfolgten Schmuggler und läßt sich ruhig abführen. Frau Kalinka aber, durch so viel Edelmut überwunden, schließt Marja als Schwiegertochter in spe in die Arme.

Diese im ersten Moment sehr wirkungsvolle Scene hat nur den Kardinalfehler, daß die anscheinende Aufopferung des alten Sträflings gar nichts auf sich hat; denn er hat uns im Verlauf des Abends oft genug erzählt, daß seine Haft ein wahres Eldorado ist, und sein Gönner, der Gefängnisinspektor, ihn mit offenen Armen empfangen wird. Damit wird der anscheinend heroische Vorgang zu einem Schwankmotiv und verliert jede Teilnahme. Die Nebenfiguren, Frau Kalinkas hoch hinaus wollende bornierte Tochter Anna und deren gigerlhafter streberischer Bräutigam, Sekretär Nast, der ewig betrunkene Schuster Augustin und seine Xantippe, der Schadchen Sandelholz, die hübsche dumme Pute Gitte Pulverstein, sind treffend und amüsant gezeichnet. Leider wurde nur der Darsteller des Sandelholz, Herr Heine, seiner Aufgabe völlig gerecht. Fräulein Abichs (Lotte) und Herrn Vollmers (Augustin) Spiel litt unter starken Uebertreibungen, Frau von Hochenburger (Anna) vergriff sich völlig in Ton und Geste. Max Pohls „Pruchnow", eine Paraderolle à la Thomas Lehr in Vossens „Schuldig", war ausgezeichnet in Spiel und Maske, aber in der sprachlichen Ausgestaltung der Rolle nicht konsequent und sicher. Frau Schramm (Frau Kalinka) konnte man die masurische Bäuerin nicht immer glauben. Sie gab mehr eine Budikerfrau aus Berlin NO in einem Berliner Volksstück.

Herr Skowronnek konnte nach jedem Akt bei freilich nur mäßigem Beifall, in den sich namentlich am Schlusse heftiges Zischen mischte, vor dem Vorhang erscheinen.

Heinrich Stümcke.

„Don Quixote"

von **Wilh. Kienzl**

im Königlichen Opernhause zu Berlin.

Am Freitag, den 18. November gab es im Kgl. Opernhause eine Première, eine wirkliche Originalpremière sogar. Für die Berliner Musikfreunde ein Ereignis, ein seltenes. Leider! Wilhelm Kienzl, der Schöpfer des so schnell auf dem Repertoire allerorten heimisch gewordenen „Evangelimann", stand auf dem Zettel mit seiner dreiaktigen musikalischen Tragikomödie „Don Quixote". Ueber das Wesen und die Existenzberechtigung der Gattung „Musikalische Tragikomödie" waren schon vorher, auch vonseiten des Dichterkomponisten in der Presse Erörterungen gepflogen worden. Statt aller ästhetischen pro und contra spricht am besten das Kunstwerk selbst für oder gegen seine Berechtigung. Und Kienzls Schöpfung hat mich weder von dem Wert und dem Wesen einer musikalischen Tragikomödie noch von der Verwendbarkeit des Don Quixote-Stoffes im besonderen überzeugt. Im Fétis oder einem andern bibliographisch-musikalischen Hilfsmittel können Interessenten die recht stattliche Reihe von Kompositionen von Cervantes' unsterblichem Meisterroman verzeichnet finden. Nicht eine ist auch nur bekannt, geschweige berühmt geworden. Der Don Quixote-Stoff eignet sich eben nicht für die dramatisch-musikalische Behandlung. Alle die köstlichen, behaglich geschilderten Episoden und Situationen, die gründlichen Dialoge, das kulturhistorische satirische Detail, die im Stoffe selbst liegende gesunde Polemik gehen unter den Händen des Dramatikers und nun gar des Librettisten verloren. Was in der epischen Breite des Romans begründet und entschuldigt werden kann, erscheint, aus der Umrahmung gerissen, im grellen Lampenlicht der Bühne unsäglich albern oder langweilig. Kienzl hat aus der Fülle der Einzelheiten nicht ungeschickt herausgegriffen, und trotzdem erregt sein Ritter von der traurigen Gestalt weder Mitleid noch Gelächter. Nur die Leute auf der Bühne lachen über ihn, pas ordre du componiste.

Wir sehen den edeln Don über seinen geliebten Ritterbüchern träumen und schauen in sehr hübsch arrangierten lebenden Bildern seine Traumphantasien: Don Quixote im Kampf mit einem Ritter, König Artus und die Tafelrunde, Don Quixotes Krönung durch die Dulcinea von Toboſa. Erwacht, will er in seiner Phantasiewelt weiter leben, legt trotz aller Bitten und Mahnungen seiner Nichte Mercedes Rüstung an, befiehlt seinen Klepper zu satteln und reitet auf Abenteuer

aus. In einer Schenke in der Umgegend absolviert er einen Teil seines Programms frei nach Cervantes: Der Wirt schlägt ihn mit allerhand Hokuspokus zum Ritter, er hält Waffenwacht, um einen alten Kleiderständer promenierend, wird von einer Kellnerin gefoppt und zu Boden geworfen, von Sancho Pansa auf die Beine und zu Bett gebracht. In seiner erregten Phantasie hält er des Wirts Weinschläuche für den Riesen Mambrim, ein Barbierbecken für dessen Helm und stürzt, mangelhaft bekleidet, mit wütenden Degenhieben aus seiner Kammer unter die herzoglichen Jagdgäste, die in der Schenke den Morgentrunk nehmen. Herzog und Herzogin gehen auf die Phantasien des harmlosen Narren ein und laden ihn auf ihr Schloß, wo sich im zweiten Akt, mit Don Quixote und Sancho als Mittelpunkt, der tollste Mummenschanz abspielt. Ein ungeheures hölzernes Kinderpferd wird als Zauberroß hereingebracht, auf dem der Don und sein Begleiter ins Riesenreich fliegen sollen. Sie klettern mit verbundenen Augen hinauf, die ausgelassene Hofgesellschaft bearbeitet sie mit Blasebälgen und Fackeln, die wechselnden Empfindungen beim Flug durch den Himmelsraum zu markieren. Eine schwarz vermummte Gesellschaft empfängt die Gefoppten und macht das Gelingen der Zauberfahrt von — 3000 Prügeln auf Sanchos Kehrseite abhängig!

Bei ruhiger Lektüre dieser Vorgänge wird gewiß mancher den Kopf schütteln und sich fragen, ob solch Possenspiel auf eine ernsthafte Bühne und nicht vielmehr in die Manege des Zirkus Busch gehört, die acht Papp-Pferdchen beim Reiterspiel und die tanzenden Odalisken mit inbegriffen. Die Musik Kienzls paßt sich natürlich diesem Hexensabbath an. Ein Parodist darf sich jegliches herausnehmen, auf Stileinheit und Stilreinheit leichten Herzens verzichten, Walzer- und Marschtempi mit Fanfaren und Adagiosätzen abwechseln lassen. Herr Kienzl macht denn auch von allen Freiheiten ausgiebigen Gebrauch. Seine Märsche und Tarantella klingen recht gefällig. Wo er ernsthaft wird, grüßt manche Reminiscenz aus Wagner (Walküre, Lohengrin) und Mascagni.

Der dritte Akt steht musikalisch am höchsten oder vielmehr allein auf der Höhe, die kritische Beachtung verdient, aber der Librettist bricht in diesem Akte den Hals. Kienzl emancipiert sich hier nämlich von seiner Vorlage und ersinnt einen selbständigen Schluß: Der Verlobte von Don Quixotes Nichte greift, um den fahrenden Ritter heimzulocken, zu einer List. Er verkleidet sich als Mondritter, stellt Don Quixote auf der Straße nach Saragossa und nimmt ihm das Versprechen ab, daß er im Fall einer Niederlage im Zweikampf ruhig heimziehen und allem Rittertum entsagen werde. Um den Verzicht noch leichter zu machen, erscheint Mercedes als angebliche Dulcinea von Toboso in abschreckend häßlicher Gestalt; Don Quixote acceptiert den Zweikampf und stürzt natürlich beim ersten Stoß zu Boden, der Gnade des Siegers preisgegeben. Von seinem treuen Sancho begleitet, zieht er matt und zerschlagen nach Hause. Hier setzt er sein Testament auf, erfährt aus einer Rolle, die der angebliche Mondritter ihm übergeben, das Spiel, das man mit ihm getrieben, verbrennt unter Flüchen die Ritterbücher, die ihm sein Hirn vergiftet und bricht sterbend zusammen.

So klug und logisch das alles anscheinend gedacht und gedichtet ist, so bricht es doch dem ganzen Werke das Rückgrat. Durch Kienzls Eigendeutung wird die ganze Don Quixote-Geschichte zur Affaire eines unglücklichen Irren, der seiner Anstalt entsprungen ist und von den Verwandten wieder eingefangen wird. Alle Streiche, die ihm gespielt werden, können nur Unwillen, seine eigenen Thorheiten nur Mitleid, nicht herzliches Lachen erwecken. Auch Sancho Pansa wirkt in solcher Gesellschaft trotz aller Mätzchen nicht komisch. Herr Lieban that zwar sein Möglichstes. Mit diesen Mängeln kann nur die musikalische Ausgestaltung des dritten Aktes versöhnen. Herr Bulß in der Titelrolle fand hier Gelegenheit, seine reichen stimmlichen Mittel glänzend zu bethätigen, so daß er mit vollstem Recht, dem Hausgesetz zum Trotz, vor der Gardine erschien, als eifrige Verehrer den Komponisten zum Schlusse immer wieder hervorjubelten. Auch Kapellmeister Dr. Muck entledigte sich mit größter Bravour seiner Aufgabe, sein Orchester durch die oft recht wunderlichen Irrgänge der Partitur zu führen.

Von den diversen andern auf dem Theaterzettel verzeichneten Personen hat keine eine auch nur halbwegs dankbare Aufgabe. Um so glänzender konnten Regisseur und Maschinenmeister ihr Können bethätigen. Ein ehrliches künstlerisches Wollen und freundliches Gelingen in mancher Einzelheit sei dem Komponisten des „Don Quixote" fraglos zugestanden, aber die Sprödigkeit des gewählten Stoffes dürfte bei diesem Werke, das den Vermerk op. 50 trägt, leider nicht den rechten Jubiläumserfolg aufkommen lassen, den man dem sympathischen Komponisten gönnen möchte.

H. C. A.

Zu unsern Bildern.

Zwei der größten Schöpfungen germanischen Dichtergeistes führen wir unsern Lesern in der heutigen Nummer im Bilde vor. Die Aufführung von Shakespeares „Othello", mit dem beliebten Künstlerpaar Sommerstorff-Geßner und Ludwig Stahl in den Hauptrollen, bildet seit langem eine der Glanzleistungen des klassischen Reportoires im Berliner Theater. Unser Photograph hat den Moment auf seiner Platte festgehalten, wo der Mohr über den hinterlistigen Anstifter zur blutigen That fürchterliches Gericht hält. — Wagners Opern haben am Hamburger Stadttheater mit so trefflichen Kräften wie den leider so früh ihrem Wirken entrissenen Rath. Klafsky und Max Alvary schon unter der Direktion Pollini musterhafte Aufführungen erlebt. Von der reichen und geschmackvollen Inscenierung der „Meistersinger" auch unter der neuen Direktion legen die beiden Scenenbilder in unserer heutigen Nummer, die das berühmte Quintett und das glanzvolle Schlußtableau vorführen, Zeugnis ab.

Bühnenallerlei.

Der Hervorruf.

Meine Mutter war als Backkünstlerin bekannt und hat in ihrem Hause manchem Feinschmecker Leckerbissen vorgesetzt, die jener so leicht wo anders nicht finden konnte. Bei einer ähnlichen Bewirtung sagte ihr ein dankbarer Gast als besonderes Lob: „Nein, das schmeckt wie beim Konditor!" — „Nicht doch!" rief ich als vorlauter Junge: „Meine Mama bäckt alles besser wie die Konditorware."

Ich weiß nicht, ob ich einen Verweis für meine Belehrung erhalten habe, aber — recht hatte ich dennoch! Das Lob war gut gemeint, aber es war plump. Nicht jedes Lob erfreut denjenigen, dem es zugedacht ist. Und das ist vor allem in der Kunst zu beherzigen. Wenn ein geistreicher Dichter des jungen Deutschland einem Laien gegenüber einmal äußerte: „Loben Sie mich nur frischweg, Sie wissen gar nicht, wieviel ich davon vertragen kann", so ist diese Aufmunterung doch nur ironisch aufzufassen; denn der eitelste Künstler wird eine Grenze ziehen, über die hinaus ihm eine Huldigung zum mindesten peinlich erscheint.

Lob — Beifall — Hervorruf . . . . . das sind vor allem die Ehrenbezeugungen, die man der Kunst des Bühnenhelden zollt Sie erfahren noch eine Steigerung in der Spende von Lorbeerkränzen und Gaben von mehr materiellem Gehalt, Busennadeln, Orden und andern Schmuck. Ihre Gegenwirkung äußert sich in Unaufmerksamkeit, Zischen, Pfeifen. Auch diese Aeußerungen können gesteigert werden durch Zuwerfen von faulen Eiern und schwererem Geschütz.

Gerade der Bühnenkünstler ist den Beifalls- wie den Mißfallskundgebungen am meisten von allen schaffenden Künstlern ausgesetzt, weil seine Darbietungen am unmittelbarsten wirken und — am schnellsten verfliegen.

Man hat es oft als unrecht hingestellt, daß der Schauspieler so viel Beifall für eine gelungene Rolle erntet und der Dichter leer dabei ausgeht. Man bedenke aber, daß der Schauspieler sich für den Dichter in die Bresche stellt und sich der Gefahr ansetzt, auch alle absprechenden Urteile von Angesicht zu Angesicht ertragen zu müssen. Und das Wichtigste: Wenn ein rasches Urteil dem Dichter unrecht thut, so kann er an eine andere Zuhörerschaft appellieren, er kann eine günstigere Zeit abwarten. Der Schauspieler gewährt sein ganzes Können nur der einen Minute, die ihn zu Wort kommen läßt, und bringt diese ihm keinen Erfolg, so ist all sein Mühen, die Arbeit von Wochen und Monaten unwiederbringlich verloren.

So begründet sich die verschriene Eitelkeit der Darsteller, die nach Beifall, nach möglichst kräftigem und möglichst nachhaltigem Beifall geizen. Der dröhnende Applaus, der ihre Darbietungen begleitet, bleibt ja auch allen Zuhörern in Erinnerung und bestärkt jeden einzelnen in der Verherrlichung des empfangenen Kunstgenusses. Freilich: das „grüne Gemüse" oder gar ein Ordensstern sind noch ein kräftigerer, die Zeit überdauernder Beweis für einstigen Erfolg. Es ist also nicht mehr als billig, wenn ein guter Schauspieler auf solche Kundgebungen des Publikums Wert legt.

Eine der milderen Lobes-Aeußerungen ist der „Hervorruf". Auch er zählt zu jenen erschnenswerten Beifallszeichen, die dem Lob gewissermaßen eine reelle Unterlage schaffen. Man zählt die Hervorrufe. Und der „urkomische Bendir", der sich von der ersten Coupletstrophe ab nach jeder folgenden besonders hervorrufen läßt, blickt mit seinen siebzehn bis zwanzig Hervor-

rufen nach jeder Leistung stolz und verächtlich auf seine „Kollegen" vom Deutschen Theater, denen nicht ein Hervorruf beschieden ist.

Warum hat L'Arronge vom Deutschen Theater den Hervorruf abgeschafft? Und warum sind andere vornehme Bühnen diesem Beispiel gefolgt?

Es ist schon darauf hingewiesen worden, daß der Hervorruf nur ein Glied in dem Kranze der Lobeserhebungen ist, die die Mitwelt dem Mimen flicht.

Die Steigerung des Beifalls, den der Schauspieler erlangt, hängt nicht von ihm allein ab, sondern auch von der Art der Zusammensetzung seines Publikums. Kinder klatschen in die Hände, wenn man ihnen eine frohe Ueberraschung bereitet. Große, die Kinder geblieben sind, klatschen bei freudigem Anlaß leichter als Leute, die in der Schule des Lebens ernster geworden sind. Je naiver das Publikum ist desto leichter wird es sich zum Beifall hinreißen lassen, und *nicht* nur: desto leichter, sondern auch desto lauter.

Wie der naive Kritiker sein Lob über künstlerische Darbietungen immer nur in Superlativen äußert, so wird auch der naive Zuschauer gleich außer Rand und Band kommen, wenn er einmal durch eine Kunstleistung erregt wird. Wie aber der besonnene Kritiker durch sein weise abgewogenes Urteil eine ungleich tiefere Wirkung erzielt als der oberflächliche Lobspender, so wird auch der erfahrene Zuschauer seinen Dank an den Künstler weniger geräuschvoll, aber desto würdiger abtragen.

Das gilt in erhöhtem Maße vom Hervorruf. Man gehe in den Zirkus — oder besser: man gehe *nicht* hin, aber man lasse sich erzählen, und dazu wird jeder leider mehr als nötig Gelegenheit haben — *wie* in den Kunsthallen der niederen und niedrigsten Sorte der Hervorruf üblich ist. Er ist sogar schon bis zur Parodie gediehen: Ueber die komischen Verbeugungen des dummen „August", der *jeden* Hervorruf auf sich bezog und mit stolzer Pose entgegennahm, wird mancher gelacht haben, der sonst über Zirkusspäße nicht zu lachen vermochte.

Der Hervorruf hat zur notwendigen Folge die Verbeugung. Das Publikum ruft, der Künster verbeugt sich. Und diese ergebenste Verbeugung, die den Zirkuskünstlern und den Damen vom Ballett so gut ansteht, — diese Verbeugung, sie mag noch so graziös und liebenswürdig ausgeführt werden, sie wird jeden Zuschauer von ästhetischem Empfinden ärgern, zum mindesten ihm überflüssig erscheinen.

Meine Leser werden nun schon gewartet haben, daß endlich der schlimmste Uebelstand des Hervorrufs zur Sprache kommt, und sie sollen auch nicht länger zappeln! Ja wohl! Wenn „Romeo" und „Julia" die eben so tot wie möglich dagelegen haben, nach dem Fallen des Vorhangs aufspringen und kaum sein Aufrollen erwarten können, um sich Hand in Hand wie ein artiges Paar aus der Spielschule vor dem klatschenden Parkett zu verneigen, — wenn Othello, der sich eben glaubhaft erstochen hat, die von ihm erdrosselte Desdemona, als wolle er mit ihr eine Quadrille tanzen — zart bei der Hand nimmt, dann fühlt auch der Naivste der Zuschauer-Kinder die Lächerlichkeit des Hervorrufs.

Auf tiefer veranlagte Gemüter wirkt die Verbeugung des Hervorgerufenen aber auch noch bei andern Gelegenheiten ebenso sinnlos. Man denke, wenn „Don Carlos" der am Schlusse des Dramas dem Kardinal als Gefangener übergeben wurde, noch einmal hervortritt und sich verbeugt! Wir glauben ihn auf dem Wege zum Gefängnis, ... er aber muß sich erst für den Beifall des Publikums bedanken.

Das strenge Hausgesetz des Deutschen Theaters ließ bei der ersten Aufführung der „Jüdin von Toledo", worin *Kainz* den „König von Kastilien" gab, auch diesen großen Künstler keinem Hervorruf Folge leisten. Nach dem 4. Akt war der Beifall so erregt und anhaltend, daß er erst endete, als der Vorhang zum 5. Akte aufging. *Kainz* war dem Hervorruf nicht gefolgt, und er hat gut daran gethan. Denn wie hätte die Verbeugung dieses Königs vor dem Zuschauervolke enttäuscht! Ein König verneigt sich nicht vor andern Leuten. Auch ein Theaterkönig darf es nicht, wenn er keine Illusionen zerstören will.

Es giebt allerdings eine große Anzahl Dramen, in denen der Hervorruf die Illusionen nicht zerstört. Da sind vor allem die Lustspiele. Shakespeare, der unerschöpfliche Lehrmeister aller Theaterkunst, schickt am Schlusse des „Sommernachtstraum" den Elfen „Droll" vor die Rampe und läßt ihn sagen:

Wenn wir bösem Schlangenzischen
Unverdienter Weis' entwischen,
So verheißt auf Ehre Droll
Bald euch unsres Dankes Zoll .....
Nun gute Nacht! Das Spiel zu enden,
Begrüßt uns mit gewog'nen Händen.

Der Dichter läßt also durch den Schauspieler direkt zum Beifall auffordern. Auch in „Was ihr wollt" hält der Narr am Schlusse eine ähnliche Ansprache mit den ermunternden Schlußversen:

Die Welt steht schon eine hübsche Weil'
Hop heisa, bei Regen und Wind!
Doch das Stück ist nun aus, und ich wünsch euch viel Heil;
Und daß es euch künftig so gefallen mag.

Bei solchen Dramen heiterer Art kann ein Hervorruf kein ästhetisches Bedenken erregen. Der Feinfühlige muß da von Fall zu Fall entscheiden, und er wird dem Künstler immer gerecht werden. Der echte Künstler wird gern auf Aeußerlichkeiten des Beifalls verzichten, wenn er dafür durch verständnisvolles Zuhören belohnt wird. Es schlingt sich oft ein unsichtbares Band

um Schauspieler und Publikum, das beide fester aneinander bringt als der Wechsel zwischen der Huldigung des begeisterten Publikums und der Verbeugung des dankbaren Mimen.

Es giebt stärkere Beifallskundgebungen als der Hervorruf. Ich habe es einmal erlebt, daß selbst das Zischen den Darsteller ehren sollte. Es war bei der Aufführung der „Weber" in der „Freien Volksbühne". Die Begeisterung der meistens aus Sozialdemokraten zusammengesetzten Menge war so stark, daß sie einigen Wenigen, die aus Teilnahme in die Scene hineinklatschen wollten, durch Zischen diese „Störung" verboten, — im Eifer, es könnte dadurch ein einziges von den kostbaren Worten des Dichters verloren gehen. Dieses Zischen war so ziemlich der höchste Grad der Erregung, den ich je bei einem Theaterpublikum wahrgenommen habe.

Das Deutsche Theater hat den Hervorruf gänzlich verboten. Wie diese Anordnung über das Ziel hinausschießt, lehrt die Praxis. Allmählich hat man sich dort überhaupt das Beifallklatschen abgewöhnt, und es herrscht meist, wenn auch nicht immer, nach dem Fallen des Vorhanges eine frostige Stimmung. Darum meine ich: das Hervorrufen ist nicht ein- für allemal zu unterlassen, aber es soll nur dann geübt werden, wenn es keine ästhetischen Störungen hervorruft.

Sigmar Mehring.

Splitter und Späne.

Ein Statist begegnete einmal dem berühmten Garrick auf der Straße und redete ihn vertraulich „mein lieber Kollege" an. „Ich kenne Sie nicht", erwiderte Garrick, ihn erstaunt anblickend. „„Aber wir haben doch so oft zusammen gespielt!"" „Nicht daß ich wüßte! Welche Rolle gaben Sie denn?" „„Den Hahn im Hamlet.""

Der dänische Dichter Andersen war sehr eitel. Bei seiner Anwesenheit in München sah er sich von einem Fenster aus die vorüberziehende großartige Fronleichnamsprozession an. Es kitzelte angenehm sein Selbstgefühl, als er bemerkte, daß fast alle Blicke auf ihn gerichtet waren, und geschmeichelt sagte er zu einem neben ihm stehenden Herrn: „Ich hätte gar nicht geglaubt, daß ich auch hier in Bayern so bekannt bin. Alles schaut zu mir herauf." „„Das hat einen andern Grund,"" erwiderte gemütlich der biedere Bajuware; „„während der Prozession schmauchen Sie hier am offenen Fenster Ihre Zigarre, das ärgert die Leute."" Wie mit kaltem Wasser übergossen trat Andersen verstimmt ins Innere des Zimmers zurück.

A. E.

Redaktionsbriefkasten.

An unsere pt. Leser und Mitarbeiter. Infolge Ueberhäufung mit unverlangten und unverwendbaren Manuskripten jeglicher Art sehen wir uns zu der Erklärung genötigt, daß wir unverlangt eingehendes Manuskript nur dann franko zurücksenden werden, falls ausreichendes Porto beiliegt. Vorherige Anfrage in jedem Falle erwünscht. Mit Gedichten sind wir für den laufenden Jahrgang überreichlich versehen.

B. M. in K. Humoristische Skizzen und Plaudereien (nur Originalarbeiten!) werden wir gern auf ihre Verwendbarkeit hin prüfen.

Dr. L. in W. u. a. Leser. Daß wir in den ersten Heften die Wiener Theater scheinbar vernachlässigten, hat darin seinen Grund, daß wir für Wien das extra starke Heft vom 15. Dezember bestimmt haben, welches u. a. Beiträge der ersten Kritiker und Autoren Wiens und Scenenbilder aus Hofoper, Burgtheater und Volkstheater enthalten wird.

Frau v. M. auf O. Das Programm einer Zeitschrift läßt sich beim besten Willen innerhalb eines Quartals nicht erschöpfen. Sämtliche gu. Theaterplätze, auch die kleineren deutschen Hoftheater, werden in Wort und Bild unsern Lesern vorgeführt werden.

Frau G. D. in F.-W. Ihre Lieblinge Agnes Sorma, Rosa Poppe, L. Dumont werden Sie im nächsten Quartal in „Bühne und Welt" finden.

An diverse Fragesteller: Gute photographische Scenenaufnahmen aus ausländischen Theatern ersten Ranges werden wir gern zu angemessenen Preisen erwerben, falls die Bilder noch nicht für andere deutsche oder französische Zeitschriften reproduziert worden sind.

L. K. in P. Für mehraktige historische Bühnenwerke haben wir absolut keinen Raum. Auch mit Empfehlungen irgend welcher Art an Direktoren und Agenten befassen wir uns prinzipiell nicht.

A. L., D. B. u. a. Sprechstunde der Redaktion täglich 12—2, W. Wormserstraße 7, nahe dem Wittenbergplatz und Lutherstraße.

Vom Büchertisch.

Weihnachts-Litteratur.

Wieder einmal ist die Zeit herangekommen, auf welche die Hersteller und Verkäufer aller gedruckten Waren ihre größten Hoffnungen zu setzen pflegen, die leider, ach so oft! in herbe Enttäuschung verkehrt werden. Zwar sind die Weihnachtswochen mit ihrer Kauf- und Gebelust so ziemlich die einzige Zeit, in der der Durchschnittsdeutsche Geld für Bücher übrig zu haben pflegt, aber dafür steigt die papierne Flut, die alljährlich größere Dimensionen annimmt, auch gerade um diese Zeit so bedrohlich an, daß die Wahl den Durchschnittskäufern immer mehr zur Qual wird, ein Prachtwerk das andere und ein berühmter Name den andern auf dem Büchermarkte totschlägt. Auch der berufsmäßige oder gelegentliche Beurteiler der gedruckten Geistesprodukte kann nur den kleinsten Teil selbst der wirklich lesenswerten und gediegenen Erzeugnisse in seinen kritischen Speichern unterbringen und sichten, und es ist selbstverständlich, wenn er dem Leserkreis seines Blattes, je nach dem individuellen Charakter desselben, im wesentlichen nur über diejenigen Neuerscheinungen des Büchermarktes berichtet, die sich dem Rahmen des Programms der Zeitschrift mehr oder minder einfügen. So wollen wir heute das litterar- und musikgeschichtliche Gebiet auf Novitäten hin durchmustern und müssen billig mit einer der gediegensten Neuerscheinungen auf diesem Gebiete, der „Geschichte der deutschen Litteratur von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart" von Professor Friedrich Vogt und Professor Max Koch (Leipzig, Bibliograph. Institut, geb. 16 Mk.) beginnen. Durch das Zusammenwirken zweier auf ihrem Spezialgebiet seit langem rühmlich bekannter Forscher ist hier ein Werk entstanden, das dem Ideal einer populären und dabei doch der Wissenschaftlichkeit nicht entbehrenden Geschichte der deutschen Litteratur in einem Bande nahezu vollkommen entspricht. Alle früheren derartigen Versuche, wie großer Beliebtheit bei der Laienwelt sie sich auch erfreuen mochten, sind durch dieses Werk textlich wie illustrativ weit überholt. Es ist natürlich überflüssig zu bemerken, daß die in dem Buche niedergelegten Resultate durchweg dem neuesten Stande der wissenschaftlichen Forschungen entsprechen, daß die unvermeidlichen Analysen und Inhaltsangaben der einzelnen berühmten Litteraturerzeugnisse ebenso übersichtlich wie das Wesentliche ins rechte Licht setzend gehalten sind. Ueber die Raumverteilung ließe sich freilich rechten. Wie überall in derartigen Werken macht sich zum Schluß hin, wo die Fülle der Namen und Titel immer größer wird, ein gewisses Einschachtelungssystem mit nicht immer ganz glücklichen Uebergängen und Gruppierungsversuchen bemerkbar, und auf Begründung all der einzelnen Urteile muß der Leser natürlich verzichten. Daß der Bearbeiter dieser Abteilung, Professor Max Koch, den Riesenstoff schon einmal in dem bekannten Bändchen der Göschenschen Sammlung bemeistert, ist dem neuen, größeren Werke natürlich zustatten gekommen. Unerreicht an Originaltiät und Vollständigkeit, Feinheit und Mannigfaltigkeit der Reproduktionsmittel ist der illustrative Teil. Wer selber mit der Beschaffung authentischen Bildermaterials und den mannigfachen Reproduktionsverfahren für ähnliche Zwecke zu thun hat, weiß die Schwierigkeiten zu würdigen, die die Anschaffung und Wiedergabe dieser zahllosen glänzenden Farbendruck- und Holzschnittbilder nebst Faksimilebeilagen den Herausgebern und der Verlagsanstalt bereitet haben muß. Das Bibliographische Institut beabsichtigt, auch die Geschichte der übrigen Litteraturen von Fachleuten in ebenso glänzend ausgestatteten Bänden behandeln zu lassen. Von der „Geschichte der italienischen Litteratur" sind eben die ersten Lieferungen erschienen, während eine „Geschichte der englischen Litteratur" aus der Feder des Leipziger Professors Wülcker bereits seit einiger Zeit fertig vorliegt. — Von litterargeschichtlichen neuen Monographien wetteifert mit dem eben besprochenen Werke an Gediegenheit und Reichhaltigkeit der Ausführung der schöne Doppelband „Theodor Körner und die Seinen", geschildert von Hofrat Dr. Peschel und Dr. Wildenow (Leipzig 1898, E. A. Seemann, geb. 15 Mk.). Auf Grund der reichen Schätze des Dresdener Körnermuseums, von denen wir durch die Güte seines Leiters in einer unserer vorigen Nummern für unsern Körnerartikel einiges verwenden durften, und auf Grund jahrzehntelanger, mit liebevoller Emsigkeit bis aufs kleinste Detail sich erstreckenden Spezialforschungen ist hier ein Buch zustande gekommen, das sowohl die Zahl der wissenschaftlich wertvollen Monographien auf dem Gebiete der deutschen Litteraturgeschichte um eine schätzbare Nummer erweitert, als auch recht dazu geeignet ist, ein beliebtes Hausbuch der deutschen Familie zu werden, wie es den im gleichen Verlage erschienenen Werken Heinemanns über Goethe und Goethes Mutter beschieden gewesen ist. Eine ausführliche kritische Würdigung dieses viele interessante Einzelheiten bringenden Werkes ist natürlich nur im Rahmen eines unserer litterar-historischen Fachblätter möglich. — Das Gleiche gilt von Professor Gustav Körtings „Geschichte des griechischen und römischen Theaters" (Paderborn, Ferdinand Schöningh 1897), das den ersten Teil einer auf drei Bände berechneten Geschichte des Theaters bei den Kulturnationen bildet. Das Bestreben, verständlich und interessant für ein Laienpublikum zu schreiben, ist in der fortlaufenden Darstellung des ersten Teiles in löblichster Weise gewahrt,

nur gegen die etwas lange und trockene Einleitung hätten wir manches zu sagen. Der zweite Teil enthält in reichster Fülle bibliographische Nachweise für Studienzwecke und die ganz ausgezeichneten Uebersichten über die Chronologie, die Realien und Personalien des antiken Theaters. Wir können jedem Schauspieler, Regisseur, Direktor und Theaterkritiker nur dringend empfehlen, sich an der Hand dieser Uebersichten über die Grundlagen unseres gesamten Theaterwesens mit seinen zahllosen Einzelheiten zu unterrichten. — Einige mehr oder minder litterarische Essaybände mögen sich hier anschließen. Den bei solchen Werken recht seltenen Erfolg einer zweiten Auflage haben die „Probleme und Charakterköpfe" des Freiherrn Jeannot Emil von Grotthuß (Stuttgart, Greiner und Pfeiffer 1898) zu verzeichnen. Wir dürften nicht fehl gehen, wenn wir den Grund in der von Grotthuß angestrebten Verchristlichung der Kritik sehen. Er sagt selber, daß es ihm darum zu thun ist, das Verhältnis der Künstler zu ihrer Zeit und zu den letzten Dingen zu beleuchten. Er behandelt in seinem Essaybande Nietzsche, Sudermann, Hauptmann, Richard Voß, Ibsen, Tolstoi, Echegaray und einige allgemeine, stofflich verwandte Themata. Neues und Ueberraschendes weiß er nicht vorzubringen und manche seiner Bemerkungen dürften nicht ohne starken Widerspruch passieren, selbst wenn man sich einverstanden erklärt hat, die genannten Poeten unter dem spezifisch christlichen Gesichtswinkel zu betrachten und mit dem Maßstabe einer hausbackenen Moral zu messen. Eine gründliche Belesenheit in den Werken der von Grotthuß kritisierten Poeten und der über dieselben bereits vorliegenden Speziallitteratur können wir dem Verfasser rückhaltslos zugestehen. — Unterhaltender, beweglicher und moderner tritt der Wiener Kritiker Anton Bettelheim in der neuen Folge seiner gesammelten Aufsätze: »Acta diurna« (A. Hartlebens Verlag, Wien 1899) auf. Wir machen unsere Leser besonders auf den schönen Aufsatz über Reclams Universalbibliothek und die Nachrufe an Mitterwurzer, Charlotte Wolter und Helene Hartmann aufmerksam. — Die für „Kosmopolis" geschriebenen litterarischen Chroniken haben unseres Erachtens den erneuten Abdruck in Buchform nicht verdient. — Auch Adolph Kohut, der bekannte Essayist, tritt wieder mit einem neuen Sammelbande auf den Plan: „Das ewig Weibliche in der Weltlitteratur- und Kulturgeschichte." (Leipzig, F. E. Neuperts Nachfg.) Die leichten, aber gefällig geschriebenen Feuilletons gelten im wesentlichen Frauengestalten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts. Die Kapitel, die der Egeria Ferdinand Lasalles, Ludwig Kossuths Frau, der Weltreisenden Ida Pfeiffer und der Malerin Vilma Parlaghi gewidmet sind, seien hier hervorgehoben. Der zweite Teil mit den unbedeutenden Gelegenheitsartikeln über Bürger, Körner, Hölderlin und andere hätte zum Vorteil des Buches getrost wegfallen sollen. Eine reizvolle Monographie hat Louise von Kobell „König Ludwig II. und seinem Verhältnis zur Kunst" gewidmet. (München. Joseph Albert 1898. 20 Lieferungen à 50 Pf.) Die Verfasserin war durch ihre Familienbeziehungen in der Lage, manches aus dem romantisch umwobenen Leben und Schaffen des unglücklichen Königs zu erfahren und zu sehen, was andern verschlossen geblieben ist, und sie versteht es, gründlich, geschmackvoll und unterhaltend ihre Leser von den reichen, künstlerischen Anlagen und den beispiellos glänzenden Schöpfungen Ludwigs zu unterrichten. Nicht nur die märchenschönen Gebäude, die der Fürst in seinen Wäldern aufführen ließ, sind in Louise von Kobells Buche in Bildern wiedergegeben, sondern auch die zahllosen Schöpfungen der Malerei, Stukkatur, Bildhauerei und der dekorativen Kleinkunst, mit denen die Innenräume der einzelnen Schlösser in so verschwenderischer Weise geziert sind. Das Werk wird allen denen, die König Ludwigs Schlösser besichtigen durften, eine angenehme Erinnerung und den Vertretern des zeitgenössischen Kunsthandwerks eine schätzbare Sammlung einzigartiger Modelle sein.

Auf das Gebiet der Musiklitteratur nunmehr übergehend, erwähnen wir den, einen Teil des Sammelwerks „Am Ende des Jahrhunderts" bildenden Band „Deutsche Musik im neunzehnten Jahrhundert", von Dr. Max Graf (Verlag Siegfried Cronbach, Berlin, 2 Mk.). Das nur 200 Oktavseiten starke Werk enthält dennoch nicht eine trockene Aufzählung und Besprechung der einzelnen hervorragenden Musiker unseres Jahrhunderts, sondern vielmehr eine Art Philosophie der Musikgeschichte mit zahlreichen, oft recht geistreichen Ausblicken auf die Schwesterkünste und das Wesen der Kunst überhaupt. Der Riese Wagner steht natürlich im Mittelpunkte der Darstellung, aber auch für die Meister der romantischen Periode und für Brahms und Bruckner zeigt der Autor liebevolles Verständnis und Neigung; namentlich den letzten erst in jüngster Zeit recht gewürdigten Komponisten stellt Dr. Graf sehr hoch. — Ein recht praktisches und brauchbares Büchlein, das nicht nur eine Musikgeschichte im Abriß, sondern auch eine allgemeine Musiklehre, eine Uebersicht über die gebräuchlichsten Instrumente, Ratschläge über Partitur und Partiturlesen enthält, hat Adolf Pochhammer (bei H. Bechhold, Frankfurt a. M.) unter dem Titel: „Einführung in die Musik" herausgegeben, das bereits in 7000 Exemplaren verbreitet ist und sicherlich seinen Weg noch weiter machen dürfte. Derselbe Verlag giebt eine Serie von Erläuterungen hervorragender Musikwerke aus. Pochhammer führt uns unter Beigabe zahlreicher Notenbeispiele durch Wagners Nibelungenring; eine Reihe anderer Fachleute, Humperdinck an der Spitze, analysiert „die beliebtesten Symphonien und symphonischen Dichtungen" von Haydn bis auf Tschaikowski und Richard Strauß. — Als stattlicher Band von 672 Seiten repräsentiert sich die jüngste gediegene Ergänzung dieses Buches: Die beliebtesten Chorwerke (nebst Text) von Prof. Bernhard Scholz u. a. (H. Bechhold, Frankfurt a. M., geb. 5.— Mk.) Messen, Kantaten, Oratorien, Passionen von Bach, Haydn, Händel, Mozart, Beethoven, Verdi, Berlioz, Bruch, Mendelssohn, Brahms, Liszt, Schumann, Wagner werden darin dem Verständnis des Musikfreundes näher gerückt in gewandten, durch zahlreiche Notenbeispiele be-

lebten Analysen aus den Federn hervorragender Fachleute. Daß den einzelnen Chorwerken der Text beigegeben ist, erhöht den Wert des eleganten und handlichen Bandes für das konzertbesuchende Publikum. — Ein anderer, durch Zusammenarbeit verschiedener Autoren entstandener Band ist der Erläuterung der hervorragendsten Tonschöpfungen Johannes Brahms' gewidmet. Ueber diesen Meister ist in der kurzen Zeit seit seinem Hinscheiden eine bereits recht beträchtliche Litteratur entstanden. Der schon früher in diesen Blättern erwähnte neue Musikverlag „Harmonie" in Berlin hat eine Brahms-Monographie von Professor Reimann veröffentlicht. „Erinnerungen an Brahms", die namentlich über den Menschen interessanten Aufschluß geben, hat auf Grund langjährigen, persönlichen Verkehrs J. V. Widmann vom Berner Bund veröffentlicht (Paetel, Berlin). Vom jungen Brahms handeln besonders die „Erinnerungen" des Hofkapellmeisters Albert Dieterich (Leipzig, Otto Wiegand 1898, 1,50 Mk.). Der Meister kommt mit einer Fülle eigener Briefe in der Periode seiner Entwickelung selbst zum Worte und führt uns mitten hinein in das damals noch ungetrübte Glück des Robert Schumannschen Hauses und in den Kreis junger Künstler, denen es zur zweiten Heimat geworden war, eine Beziehung, die dieser kleinen Schrift besonderen Reiz verleihen dürfte. — Die Litteratur über Richard Wagner, die selbst der unermüdliche Sammeleifer eines Oesterlein nicht ganz zu bergen vermochte, wird noch immer um neue und oft recht wertvolle Publikationen vermehrt. So ist das Buch von Wendelin Weißheimer: „Erlebnisse mit Richard Wagner, Franz Liszt nebst Briefen" (Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 1898, 4,50 Mk.) eine der interessantesten einschlägigen Publikationen und hat mit Recht bereits die dritte Auflage erlebt. Kapellmeister Weißheimer, selbst ein begabter Komponist, hat seinen großen Freund in trüben Tagen auf mancher Irrfahrt begleitet und weiß zahllose Einzelheiten zu berichten, die nicht immer auf des Meisters Charakter das günstigste Licht fallen lassen, aber für die Erkenntnis seiner Wesenheit und seiner Entwickelung als Künstler von Wichtigkeit sind. Auch eine Reihe neuer Briefe an Wagner, Bülow, Liszt u. s. w. wird zum ersten Male mitgeteilt. So lange die Quellen so reichlich sprudeln, wird jede abschließende Monographie über einen der drei Männer unmöglich bleiben. — Der neueste Biograph Franz Liszts, Eduard Reuß, (Carl Reisner, Dresden 1898, Sammlung: „Männer der Zeit", Bd. V) erkennt dies auch rückhaltlos an und faßt wohl auch aus diesem Grunde den Abschnitt seines Buches über die letzte Periode von Liszts Lebenszeit etwas kurz. Da über Liszts Lehrthätigkeit, wie unsere Leser aus den Erinnerungen von Ilka Horovitz-Barnay wissen, immer mehr neue interessante Mitteilungen zu Tage kommen, kann auch der Fleißigste über diese Periode, ja vielleicht über das ganze Schaffen des Mannes nur Stückwerk bringen. Liszts musikalischer Entwickelungsgang, der im wesentlichen klar liegt, wird von Reuß ausführlich nach den besten Quellen geschildert. — Dem Komponisten Liszt gilt die Monographie „Franz Liszt", von Arth. Hahn, Volbach u. Pochhammer (Bechhold, Frankfurt, 3 M.), die nach Art der ganzen Sammlung „Musiker und ihre Werke" Erläuterungen zu und Notenbeispiele aus Liszts bedeutsamsten Tonschöpfungen enthält. Eine knapp gehaltene Biographie leitet den Band ein. — Joseph Joachim, den Geigerkönig, hat sein dankbarer Schüler Andreas Moser in einem (Berlin 1898, B. Behrs Verlag [E. Bock]) sehr lesenswerten gründlichen Buche als Virtuosen, Hochschuldirektor, Komponisten und Menschen geschildert und es verstanden, in seinen Erörterungen über Joachims Spielart, Methode und Auffassung verschiedener Kompositionen auch denjenigen zu interessieren, der der Kunst der Violine fernsteht. Gute Bilder des Geigerkönigs und eine Photographie seines berühmten Quartetts, sowie das Faksimile eines stofflich interessanten Briefes von Joachim sind dem Bande beigegeben. — Eine italienische Monographie über „Giuseppe Verdi und seine Werke" von Marchese Gino Monaldi hat die Deutsche Verlagsanstalt in deutscher Uebersetzung von L. Holthof unserem musikliebenden Publikum zugänglich gemacht. Ueber Verdis romantische Jugendjahre und Entdeckung, die bereits in die Jugendschriftenlitteratur übergegangen ist, gleitet der Autor mit Recht hinweg und beschäftigt sich um so gründlicher mit den Schöpfungen seiner Mannesjahre und den reifen, überraschenden Gaben des Achtzigers: „Othello" und „Falstaff". Bei aller Verehrung für Italiens populärsten Tondichter scheut sich Monaldi auch gelegentlich nicht vor offenem Tadel, z. B. anläßlich der Profanation der Manzoni-Messe auf diversen Bühnen. H. C. A.

Zur Errichtung eines bürgerlichen Schauspielhauses im Westen Berlins hat sich in der Reichshauptstadt ein Komitee gebildet, welches sich in uneigennütziger Weise dem Zustandekommen dieses Projektes gewidmet hat. Ueber die Vorarbeiten dieses Komitees, welchem die klangvollsten Namen der deutschen Künstler-, Gelehrten- und Schriftstellerwelt angehören, erfahren wir näheres in einer von Victor Laverrenz verfaßten Denkschrift, welche im Druck erschienen ist. Die Tendenz dieser Schrift charakterisiert wohl am besten das Richtwort aus Richard Wagners Schriften, welches der Verfasser seiner Arbeit vorangestellt hat: „Ich vertraue auf den deutschen Geist und hoffe auf seine Offenbarungen." Abgesehen von den Ausführungen des Herausgebers, der uns die ideellen, wie auch die geschäftlichen Forderungen in Bezug auf das neue Kunstinstitut des Näheren erläutert, enthält die Schrift noch Aufsätze von Dr. Adalbert von Hanstein, Professor Carl Emil Döpler d. Aelt., Dr. phil. Marx Möller, Kreisbauinspektor F. Jaffé und Landschaftsmaler Heinrich Harder, welche den einzelnen Ressorts: wie Theaterbau, Spielplan, Dekoration, Kostüme u. s. w. ihre Aufmerksamkeit zuwenden. Die Denkschrift ist im Verlage von Eduard Avenarius in Leipzig erschienen und für den Preis von 50 Pfg. durch den Buchhandel zu beziehen. V.

Büchereinlauf.

Bis zum 20. November sind bei der Redaktion von „Bühne und Welt", Berlin W. 62, nachstehende Druckschriften eingelaufen, deren Besprechung vorbehalten bleibt:

Adelung, Sophie von: Jugendbühne. Ernste und heitere Theaterstücke. 1.—3. Bändchen. Verlag von Otto Maier, Ravensburg.

Beetschen, Alfred: Gedichte. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandl., München. 1898.

Bettelheim, Anton: Acta diurna. Gesammelte Aufsätze. Neue Folge. A. Hartlebens Verlag. Wien, Pest, Leipzig.

Billroth, Theodor: Briefe. Vierte vermehrte Auflage. Hahnsche Buchhandlung, Hannover und Leipzig. 1897.

Bormann, Edwin: Shakespeares Debut 1598. Edwin Bormanns Selbstverlag, Leipzig 1898.

Dietrich, Albert, Hofkapellmeister a. D.: Erinnerungen an Johannes Brahms in Briefen. Otto Wigand, Leipzig 1898.

Fels, Emmo: Ein Liebesdrama. Soziales Zeitbild in drei Akten. Rob. Friese, Sep.-Cto., Leipzig.

Gottschall, Rudolf von: Erinnerungen aus meiner Jugend. Gebrüder Paetel, Berlin 1898.

Graf, Dr. Max: Deutsche Musik im neunzehnten Jahrhundert. Verlag Siegfried Cronbach, Berlin 1898.

Grotthuß, Jeamot Emil Freiherr von: Probleme und Charakterköpfe. Greiner & Pfeiffer, Stuttgart.

Harnack, Otto: Schiller. (Geisteshelden. 28. und 29. Band.) Ernst Hofmann & Co., Berlin. Geheftet 4,80 Mk.

Henke, Wilhelm, Professor der Anatomie in Tübingen: Vorträge über Plastik, Mimik und Drama, mit Bildern im Text. Wilh. Werthers Verlag, Berlin W. 30.

Kaiser, Emil: Johann der Bildner. Ein Drama. Verlag von Carl Reißner, Dresden und Leipzig. 1898.

Kobell, Louise von: König Ludwig II. und die Kunst. Mit zahlreichen Illustrationen und Kunstbeilagen. 10 Lieferungen à 50 Pfg. Verlag von Jos. Albert, München. 1898.

Körting, Gustav: Geschichte des griechischen und römischen Theaters. Verlag von Ferdinand Schöningh, Paderborn. 1897.

Kiehne, Hermann: Kleine Lieder. Aus Bodos Reich. Harznovelle. 3. Auflage. J'y pense. Neue Gedichte. Fahrende Leut'. Dramatisch-lyr. Dichtung. Wanderndes Volk. Dramat. Dichtung. Diamantausgaben im Selbstverlag des Verfassers. Nordhausen.

Langmann, Philipp: Bartel Turaser. Drama. 2. Auflage. Rob. Friese, Sept.-Cto., Leipzig 1898.

Lublinski, S. Litterarische Studien. Jüdische Charaktere bei Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig. Siegfr. Cronbach, Berlin. 1899.

Masurin, Konstantin: Aus Herzens Grund. Gedichte. Frei aus dem Russischen von R. Zoozmann. P. Friesenhahn, Leipzig. 1898.

Moser, Andreas: Joseph Joachim. Ein Lebensbild. B. Behrs Verlag (E. Bock), Berlin. 1898.

Nordau, Max: Doktor Kohn. Bürgerliches Trauerspiel aus der Gegenwart, in vier Aufzügen. Ernst Hofmann & Co., Berlin.

Oberländer, Hans: Die geistige Entwickelung der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Verlag von Leop. Voß, Hamburg und Leipzig. 1898.

Pagani, Silvio: Menschenleid, dramatische Handlung in fünf Abteilungen. Autorisierte Uebersetzung von G. Locella. Carl Reißner, Dresden und Leipzig. 1897.

Peschel, Dr. Emil W. und Dr. Eugen Wildenow: Theodor Körner und die Seinen. 2 Bände. 15 Mk. E. A. Seemann, Leipzig. 1898.

Rostand, Edmond: Cyrano von Bergerac. Romantische Komödie. Deutsch von Ludwig Fulda. Dritte Auflage. J. G. Cotta Nachf. Stuttgart. 1898.

Rosner, Karl: Die dekorative Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Verlag von Siegfr. Cronbach, Berlin. 1898.

Rosner, Leopold: Fünfzig Jahre Carl-Theater. Ein Rückblick. Schworella & Heick, Wien. 1897.

Reclams Universal-Bibliothek. Bändchen 3867: Paulus. Schauspiel in fünf Aufzügen von Arne Garborg. — Bändch. 3877: Vorträge Scherz und Ernst. Gesammelt von Carl Friedr. Wittmann. — Bändch. 3878. Ein Komödiant. Erzählung von Ernst Wichert. — Bändch. 3879/3880. Friedrich von Schiller. Von Rudolf von Gottschall. Verlag von Phil. Reclam jr., Leipzig.

Servaes, Franz: Gährungen aus dem Leben unserer Zeit. Verlag von Carl Reißner, Dresden, Leipzig.

Schen, Robert und Otto Stoeßl: Ware. Wiener Stück in drei Aufzügen. Rob. Friese, Sep.-Cto., Leipzig. 1898.

Spielhagen, Friedr.: Herrin. L. Staackmanns Verlag, Leipzig.

Stiehler, Arthur: Das Iffländische Rührstück, ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik. Leop. Voß, Hamburg. 1898.

Vogt, Dr. Friedr., Prof., und Prof. Dr. Max Koch: Geschichte der deutschen Litteratur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. Bibliographisches Institut, Leipzig. 1897.

Weltrich, Richard: Christian Wagner, der Bauer und Dichter zu Warmbronn. Eine ästhetische und sozialethische Studie. Verlag von Strecker & Moser, Stuttgart. 1898.

Witt, Martin: Betty. Drama. E. Pierson, Dresden. 1898.

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stumcke, für die Inserate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.

Verlag und Druck von Otto Elsner, Berlin S., Oranienstr. 141.

Bühne und Welt

Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Kunst.

Monatlich 2 reich illustrierte Hefte, enthaltend:

Abhandlungen und kritische Besprechungen über neue oder neueinstudierte Opern und Schauspiele; **Biographien und kritische Würdigungen** hervorragender deutscher und ausländischer Bühnenleiter, Künstler und Künstlerinnen der Gegenwart und Vergangenheit; **Studien und Essays** dramaturgischen, litterarischen und musikgeschichtlichen Inhalts, **Beiträge zur dramatischen Stoff- und Motivgeschichte,** sowie zur **Geschichte einzelner Theater und verwandter Kunstinstitute, Kulturhistorisches** über die Stellung der Bühnenkünstler; **Memoiren und autobiographische Plaudereien** bekannter zeitgenössischer Bühnenleiter, ausübender Künstler, Dramatiker und Komponisten. **Diskussion** einschlägiger Zeit- und Streitfragen.

Die **dramatische Produktion** wird durch

erstmaligen Abdruck wertvoller Originalarbeiten zeitgenössischer Autoren

in **„Bühne und Welt"** vertreten sein.

Novellen, Skizzen und Plaudereien, deren Sujet vornehmlich dem Theaterleben entnommen ist, Gedichte, kleine Mitteilungen, Anekdoten bilden den unterhaltenden Teil von **„Bühne und Welt"**

Ein **reicher,** teils **ornamentaler,** teils **illustrativer Bildschmuck** belebt und ergänzt den Text von **„Bühne und Welt".** Besonderes Interesse dürften die nach eigens für **„Bühne und Welt"** aufgenommenen

Scenenbilder hervorragender dramatischer Novitäten auf ersten Bühnen

erregen, die jedes Heft von **„Bühne und Welt"** enthalten wird.

Porträts der im Text besprochenen Persönlichkeiten, Kostüm- und Gruppenbilder, Aufnahmen von Theatergebäuden, Interieurs, Facsimiles von Handschriften etc. sind dem Texte eingefügt oder auf besonderen Kunstblättern beigegeben.

Zur Aufbewahrung der in jedem Heft enthaltenen Kunstbeilagen (Schauspieler- und Künstlerporträts) **erhält jeder Jahresabonnent einen eleganten Porträtkasten gratis.**

Abonnementspreis pro Quartal . . . . . 3,— M.

do. **pro Jahr mit Porträtkasten 12,— M.**

Bestellungen an jede Buchhandlung oder direkt an den Verlag von

BERLIN S. 42. **Bühne und Welt**

Otto Elsner.

DIETRICH REIMER

(Ernst Vohsen)

29 Wilhelm-Strasse • BERLIN SW. • Wilhelm-Strasse 29

Zweite Auflage!

WANDERJAHRE eines jungen Hamburger Kaufmannes.

I.

Eine Reise um die Erde in 1000 Tagen

von Oswald Kunhardt.

Zweite **vermehrte** Auflage.

Ein Prachtband in gr. 8° m. 220 Illustr., Voll- u. Textbildern v. Land u. Leuten aus allen Teilen d. Erde, einer Weltkarte zur Uebersicht der Reiseroute u. mehreren Karten-Skizzen.

Preis in elegantem Einband M. 10,—.

WANDERJAHRE eines jungen Hamburger Kaufmannes.

II.

Eine Reise um die Erde in 777 Tagen

von Egon Kunhardt.

Ein Prachtband gr. 8° mit 230 Illustrationen und zahlreichen Uebersichtskarten der bereisten Länder und Erdteile.

Preis elegant gebunden M. 10.—

Ausführliche Prospekte gratis.

Schantung und seine Eingangspforte Kiau-Tschou

von **Ferdinand Frhr. von Richthofen.**

Mit 3 grossen Karten ausser Text

(1 topographische und 1 geologische Karte der Provinz Schantung — 1 Karte des nordöstlichen China)

3 kleinen Karten im Text und **9 Lichtdrucktafeln.**

Preis elegant gebunden Mark 10,—.

Verlag von **Rich. Eckstein Nachf.** (H. Krüger)

BERLIN W. 57, Kirchbachstr. 3.

Eckstein's Illustrirte Romanbibliothek

Monatlich ein vorzüglicher Roman mit Illustrationen hervorragender Künstler in eleganter Ausstattung.

Preis pro Quartal 2,50 M., eleg. geb. 4 M.

Das Abonnement verpflichtet auf 1 Jahr.
Die schon erschienenen Bände werden nachgeliefert. Bestellungen nimmt jede Buchhandlung u. Postanstalt an sowie die Verlagsbuchhandlung Rich. Eckstein Nachf. (H. Krüger) Berlin W. 57, Kirchbachstr. 3.

Probebände zur Ansicht!

Wiederverkäufern hoher Rabatt!

Verlag von **F. Fontane & Co., Berlin W.**

Das litterarische Echo

Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde

Herausgeber: **Dr. Joseph Ettlinger**

Sammel-Organ für alle litterarischen Interessen

Essais, Biographien, Kritiken aus angesehenen Federn — Litteraturbriefe aus allen Kulturländern — Gedrängte Revue der in- und ausländischen Zeitschriften — Vollständige Bibliographie — Porträts — Proben aus neu erschienenen Werken — Nachrichten

Unentbehrlich für jeden Gebildeten, der sich über die litterarische Bewegung des In- und Auslandes auf dem Laufenden erhalten will

Preis vierteljährlich Mark 2,—

Probenummern kostenfrei

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postämter

Heinrich Jordan

Berlin S.W., Markgrafen-Str. 104–107.

Gardinen.

Grosses Sortiment weisser oder creme Gardinen in nur neuen Mustern,
das Fenster Mark:
3,00, 3,50, 4,50, 5,00, 6,00, 7,50–100,00

Möbel-Stoffe.

Nur gute, auf Dauerhaftigkeit erprobte Qualitäten,
in den neuesten Mustern u. Farbenstellungen;
zu billigsten Preisen.

TEPPICHE

in allen Qualitäten, Grössen und zu allen Preisen. Nur solide, dauerhafte Qualitäten in neuesten Mustern.

Echte orientalische Teppiche, Portièren und Tischdecken.

Linoleum und Läuferstoffe

in reicher Musterauswahl, allen Qualitäten und Preisen.

„Schlafe patent".

Unersetzlich bei Raummangel sind

Jaekel's Patent-Möbel.

Weltberühmt ist Jaekel's Patent-Bett-Sofa „Unikum" mit einem Griff ein Bett mit Sprungfeder-Matratze und grossem Raum zur Unterbringung der Betten.

Patent-Bettstuhl „Komet", Bett-Chaiselongue, Bett-Schränke, verstellbare Ruhe-Möbel etc.

Preise von 30 Mark an.

Illustrierte Preis-Listen gratis und franko.

R. Jaekel's Patent-Möbel-Fabrik

Berlin SW., Markgrafenstr. 20,
Ecke Kochstrasse.

Conrad's Petroleumseife

dient zum Einweichen und Abkochen der Wäsche und erzeugt bei halber Arbeit die zarteste und geruchloseste Wäsche und schont dieselbe: da der übliche Sodazusatz ganz fortfällt, denn Soda macht die Fasern der Gewebe mürbe.

Diese Schmierseife ist käuflich à Pfd. 30 Pfg. in allen Materialwaren-, Drogen- und Seifengeschäften und in meinem Ladengeschäft; wo nicht erhältlich, versende 1 Postkistchen für 2,50 Mk. excl. Porto.

Gebrauchsanweisungen versende gratis.

Oscar Conrad

Erfinder und alleiniger Fabrikant der Petroleumseife

Berlin N., Badstr. 64.

Digitized by Google

Digitized by Google

Kaiser Franz Joseph I.
und das Burgtheater.

Kaiser Franz Joseph und die Kunst! — Wer vermöchte dieses Kapitel der Geschichte der letzten fünfzig Jahre zu erschöpfen, wer vermöchte aufzuzählen, welche Errungenschaften, welche künstlerische Thaten und Schöpfungen dieses halbe Jahrhundert Francisco-Josephinischer Regierung hervorgebracht hat! Und lassen wir den rückschauenden Blick nur in dem Reiche der dramatischen Kunst verweilen, lassen wir ihn nur ruhen auf jener Stätte des deutschen Schauspiels, welche die Habsburger zu einem glanzvollen Bestandteil ihrer Hofhaltung, zu einer hochragenden Zeugin ihres geläuterten Kunstsinns erkoren haben, so erkennen wir auch dort bewundernd eine unermeßliche Fülle wahrhaft kaiserlicher Thaten. Dieser herrliche Palast deutscher Kunst, den kein zweiter an Pracht und Reichtum überbietet, er ist erstanden nach dem Gebote des regierenden Monarchen. Franz Joseph I. ist der zweite Stifter des Wiener Burgtheaters geworden, das sein großer Ahn Joseph II. zum deutschen National- und Hoftheater erklärt, unter seinen mächtigen Schutz genommen und mit kaiserlicher Munificenz aus einem Versuchstheater abenteuerlicher Spekulanten oder galanter Kavaliere zu dem ersten Schauspielhause deutscher Zunge erhoben hatte.

Die Josephinischen Tage, da ein Schröder und Brockmann, eine Sacco und Jaquet, die Zierden der deutschen Schauspielkunst, in Wien erglänzten, da sich die große Hamburger Schule nach ihrem Zusammenbruche in der Residenz des römisch-deutschen Kaisers erneute, sind dem Burgtheater wiedergekehrt in der Francisco-Josephinischen Aera. Dieser Kaiser ist dem Burgtheater treu geblieben; er hat von seinen Vorfahren die Liebe zu dem treuen Heim deutscher Kunst in der österreichischen Kaiserburg geerbt und sie in überzeugender Weise, in einer nie ermüdenden Fürsorge, in einer nie begrenzten Teilnahme für dessen Geschicke bekundet. Nicht in Worten tönte diese Teilnahme aus; sie wurde in unzählbaren Werken, in jener großartigen Erhaltung und Entfaltung der Wiener Hofbühne offenbar, welche sie – erhaben über politische Wandlungen und Neugestaltungen — im Mittelpunkte des deutschen Kunstlebens erhielt und der Kaiserstadt an der Donau den Rang einer Metropole deutscher Kunst bewahrte.

Kaiser Franz Joseph hat selten sichtbar und persönlich in die Geschichte seines Burgtheaters eingegriffen, und doch ist sein Name untrennbar verknüpft mit dieser an Glanz und Ruhm reichen Geschichte. Niemals wären die Siege eines Laube und Dingelstedt möglich gewesen ohne die weitgehende Freiheit, welche der Monarch diesen Theaterregenten in ihrem Reiche gestattete, ohne die Machtvollkommenheit, mit welcher er diese selbständigen Individualitäten ausstattete. Und galt es mächtige Schwierigkeiten, gefährliche Hemmnisse und Vorurteile zu beseitigen, so bewirkte der Appell an den Kaiser stets den Sieg des künstlerischen Prinzips. Das hat niemand klarer und dankbarer erkannt als der knorrige Laube, der niemals zur Pflege höfischer Kunst, aber auch nicht zur Hut höfischer Art und Sitte geschaffen war. Er empfand es und hat es in denkwürdigen Worten ausgesprochen, daß die volle Freiheit der Kunst in Wien erst unter diesem Monarchen erreicht und gewahrt worden ist. Lag nicht in der Thatsache schon, daß in dem zweiten Jahre seiner Regierung Heinrich Laube, einer der kühnsten, trotzigsten Vorkämpfer deutscher Freiheit, an die Spitze der „konservativsten" deutschen Hofbühne berufen werden konnte, das zwingende Zeugnis eines erleuchteten Regentensinns, einer kaum noch erhörten Vorurteilslosigkeit auf dem Throne? Als Franz Joseph I. diesen Thron bestieg, hatte sich wohl das Burgtheater einen kurzen, heftigen Freiheitsrausch gegönnt; auch in die bescheidenen, traulichen Räume dieses Wiener Haus- und Hoftheaters war der Feuergeist der jungen Freiheit gedrungen und hatte Künstler und Repertoire in Flammen gesetzt. Da wurde das Unerhörte Ereignis, da jagten sich Tragödien und Komödien, welche die entthronte Zensur dem Hause ferngehalten hatte. Wie leicht konnte diesem Rausche ein trübes Erwachen, eine neue Fesselung der Phantasie folgen! Daß es anders kam, daß gerade nach den Jahren 1848 und 1849 das Burgtheater auf eine durchaus moderne Grundlage gestellt und einem von dem Geiste seiner Zeit erfüllten Leiter mit reich bemessener Machtbefugnis anvertraut wurde, dies deutete klar an, daß der „neue Kurs" der dramatischen Dichtung und der dramatischen Kunst keine hemmenden Grenzen setzen wollte, sondern eine Zeit freier Weiterentwickelung versprach. Der junge Monarch hatte ein feines Gefühl für das Mögliche und das Schädliche auf der Bühne; er kannte keine engherzige Beurteilung und Verurteilung einer großen Idee, und wenn seine Entscheidung angerufen wurde gegenüber den ängstlichen Bedenken und vorsichtigen Verboten einer untergebenen Behörde, so bahnte sie stets dem reinen Kunstprinzip eine Gasse auch auf der Hofbühne zu Wien.

Man weiß, wie Heinrich Laube in Wien inauguriert wurde; durch die Aufführung seines an „revolutionärem" Inhalt reichen, ungestrichenen „Struensee" gedachte man den Plan seiner Berufung zur Burgtheaterleitung zu zerstören. Demonstrativer Beifall störte jene Première; Laubes Feinde gaben ihn geschlagen. Zwei Tage

Wiener Bühnenleiter.

Paul Schlenther — Gustav Mahler

Intendant von Plappart

Emmerich von Bukovics — Adam Müller-Guttenbrunn

Digitized by Google

Photographien: Atelier Rajmund Wien. J. Löwy Wien. C. Bieber Berlin. Loescher & Petsch Berlin.

Emerich Robert

ſpäter aber gab ihm der Oberſtkämmerer und oberſte Hoftheater-Direktor, Graf Lanckoronski, bekannt, daß Stück und Inſcenierung an hoher Stelle Beifall gefunden haben. Der Tendenzapplaus, die Ausbeutung einzelner Scenen und Rede werde ſich verlieren bei der wachſenden Erkenntnis der Güte des Kunſtwerks; das Publikum werde es ja zu würdigen wiſſen, daß man ihm aus Furcht vor Tendenzbeifall kein wirkſames Stück entziehe. Und Laube wurde der Nachfolger Holbeins, der erſte Burgtheater-Direktor, welchen Franz Joſeph I. ernannt hat. Er fand „ein ganz kleines Repertoire, ein ſehr kleines Perſonal und ein ſehr langes Verzeichnis von Stücken, welche nie mehr gegeben werden ſollten", vor. Und dennoch verzagte er nicht; es gelang ihm, ſofort ſeine Löwentatze zu zeigen; er brachte zwei Novitäten, und ſie hießen — „Fauſt" und „Julius Cäſar". Dieſe Titanenwerke waren in ihrer Großartigkeit dem Wiener Publikum noch immer verborgen, man hatte ängſtlich vor ihnen zurückgebebt. Und nun kamen ſie und wirkten mit jener Urgewalt, der ſich kein Publikum zu entziehen vermag. Und noch einem Rieſen wurde die Pforte des alten Burgtheaters aufgethan unter dem neuen kaiſerlichen Herrn: Schillers „Räuber", vor denen ſich die „Alten" entſetzten, denen Joſeph II. ſtreng den Einlaß ins Burgtheater verwehrt hatte und die ſeither vergebens an dieſe feſte Pforte gepocht hatten, zogen nun ein, jung wie damals, als ſie jung waren. Man denke ſich Wagner als Karl, Dawiſon als Franz, neben ihnen Anſchütz, Löwe und die beſten der alten Garde! Erſt jetzt alſo wurde Schiller ganz dem Burgtheater gewonnen! Lag ſchon darin, daß dies alles geſchehen durfte, eine unmittelbare Dankverpflichtung gegen den Monarchen, an deſſen leiſeſtem Winke die größte Aktion ſcheitern konnte, ſo weiß man beſtimmt, daß das bei vorgeſetzten Behörden „Unmögliche" möglich wurde, wenn man von den hohen Herren an den allerhöchſten appellierte.

So war es, als dem Burgtheater „Wallenſteins Lager" wieder entzogen werden ſollte, weil die zenſurierenden Behörden den „Kapuziner" nicht mehr auf die Bretter der Hofbühne zu laſſen gedachten. Kaiſer Franz Joſeph I. iſt glaubenstreuer, wahrer Katholik; aber in dieſer Theaterfigur, die — nebenbei bemerkt — anachroniſtiſch iſt, erblickte er keine das gläubige Volksgemüt verletzende Erſcheinung. Es gelang, ihn ſelbſt über dieſen Stein des Anſtoßes zu befragen, und — das Lager ſamt dem Kapuziner blieb dem Burgtheater erhalten. Will man gerecht ſein, ſo muß man überhaupt zugeſtehen, daß an keiner zweiten Hofbühne ſtärkere ſtoffliche und formale Bedenken gegen das Schiller-Repertoire vorwalten konnten, als am Wiener Burgtheater. „Tell", „Don Carlos" und „Wallenſtein" ſind reich an Beziehungen, an nicht immer tendenzloſen Beziehungen zu dem Erzhauſe, deſſen „Haustheater" ja dieſes Schauſpielhaus in der Kaiſerburg geworden iſt. Unter dem erleuchteten zweiten Joſeph beſtand die ſtrenge, unter keinen Umſtänden umgangene Weiſung, jedes eingereichte Stück ſofort abzulehnen, in welchem auch nur die leiſeſte direkte oder indirekte Anſpielung auf das Kaiſerhaus zu entdecken wäre. Danach handelte die „Schauſpieler-Republik mit dem

Bernhard Baumeiſter

Georg Reimers

Kaiſer an der Spitze", welche Joſeph im Burgtheater begründet hatte, auf das ängſtlichſte; ſie lehnte ſelbſt Dramen ab, in denen die Tugenden der großen Maria Thereſia apoſtrophiert, in denen der Kaiſer ſelbſt als Herrſcher-Ideal gefeiert wurde. Wie gründlich hat ſich ſeither die Stellung des Kaiſerhofes zu der dramatiſchen Produktion gewandelt! Jene Gedankenfreiheit, welche von dem Habsburger Philipp ſo oft auf freier Bühne gefordert wird, ſie iſt dem Burgtheater in einem Maße gewährt, wie es an mancher, jedem höfiſchen Einfluſſe entrückten Bühne vergebens geſucht wird. Und wenn ſich die Zenſur ſtörend zwiſchen das Werk und die Aufführung ſtellt, ſo handelt ſie in den ſeltenſten Fällen nach einem Winke, einer Weiſung von allerhöchſter Stelle!

Wie überzeugend offenbarte ſich dieſe Vorurteilsloſigkeit und Hochherzigkeit Franz Joſephs des Erſten in den Schillertagen des Jahres 1859! Schon die Aufführung des „Montroſe" von Laube war reich an unverkennbaren Anſpielungen auf Tagesfragen und vor allem auf die Oeſterreichs Volk bewegende Konkordatsfrage, Anſpielungen, die der Autor allerdings nicht geſucht hatte, nach denen aber ein politiſch aufgeregtes Premièrenpublikum gierig haſcht. Man denke ſich dieſes Publikum, dem Wagner-Montroſe die Worte entgegenruft:

„Bringt ein Staatsgrundgeſetz, das in ſich ſelbſt
Beruht, das eurer Kirche feſten Platz
Und volle Freiheit bietet — König Carl
Wird's unterſchreiben, ich ſteh' dafür ein.
Ein Grundgeſetz dagegen, das den Glauben
Zum Richter macht in weltlichem Verhältnis,
Werd' ich bekämpfen bis an meinen Tod.
Gebt Gott, was Gottes, doch dem Kaiſer, was
Des Kaiſers." —

Das waren Stichworte für einen Tendenz-Applaus, welchem ſelbſt der Dichter und Direktor verlegen gegenüberſtand. Man hätte es begriffen, wenn der Monarch — ſelbſt Zeuge dieſer Aufführung — ein Veto erhoben, dem zum Tendenzdrama gewordenen hiſtoriſchen Schauſpiel die fernere Burgtheater-Exiſtenz verwehrt hätte. Laube war gefaßt darauf. „Ich wartete bis Mitternacht", erzählte er, „es kam nichts. Am andern Tage war Montroſe an allen Straßenecken angeſchlagen, und ins Theater kam keine Ordre, daß geſtrichen werden müſſe. Aus dem Theater nach meinem Bureau gehend, begegnet mir ein Herr aus der Umgebung des Kaiſers. Er lächelt; ich frage. ‚Nichts geſchieht!' erwidert er. „Und der Kaiſer hat nicht?" ‚O nein. Er ſoll geäußert haben, daß er jetzt recht deutlich wiſſe, wie Sie und die Wiener über das Konkordat denken. Aber vom Streichen oder gar Beſeitigen der Stelle iſt gewiß keine Rede!'" So objektiv hörte der Monarch das Werk des Dichters, ſo wenig wollte er dieſem den Weg verlegt wiſſen zum Ohre des Volkes. . . — Und dann kam die großartige Wiener Centenarfeier für Friedrich v. Schiller,

Jos Lewinsky

eine Feier, die nicht beſchränkt blieb auf das Haus der Muſen, die den breiteſten, großartigſten Schauplatz, die Straßen der Reſidenz für ſich in Anſpruch nahm! Eine Feier von ſolchem Umfange, mit einem ſo gewaltigen Zündſtoff für Demonſtrationen! Bedenklich ſchüttelten Miniſter und Männer, die an Vorſicht nicht hinter dieſen zurückſtehen wollten, die Häupter. „Das Feſt verſank im Entſtehen", erzählt wieder Laube. „Nur eine Ausſicht blieb, die Ausſicht auf einen direkten Weg zum Kaiſer. Auf dieſen Weg ward all' unſere Hoffnung geſetzt, und wir hatten guten Fug zu dieſer Hoffnung. Wie oft in Theaterangelegenheiten, die ja leicht die wichtigſten Angelegenheiten des Staates berühren, hatte eine freie Entſcheidung unerreichbar geſchienen, und die freie Entſcheidung war jedesmal gewonnen worden, wenn es gelang, die Anfrage um ein liberales Zugeſtändnis an den Kaiſer ſelbſt zu bringen. Und ſo geſchah es auch hier; in aller Kürze und Einfachheit gewährte der Kaiſer die volle, unbeſchränkte Ausdehnung des Schillerfeſtes." Und kein Mißton ſtörte dieſe Feſtfeier; ſie blieb dem Andenken des größten Dichters für das deutſche Volk geweiht. . . . Um ſo überraſchender traf die Veranſtalter das Gebot des Miniſters v. Thierry, die Schiller-Statue, welche den Anlaß zu Demonſtrationen geben könnte, ſofort zu beſeitigen. Wieder blieb nur ein Appell gegen dieſe Forderung übrig, der Appell an den Kaiſer, und die Antwort lautete: Die Statue Schillers bleibt ſtehen! Sie blieb ſtehen auf dem Platze, den der Monarch ſelbſt geſchenkt hatte, der nach Schillers Namen benannt wurde und längere Zeit als der erkorene Platz für das neue Burgtheater galt.

Ja, der Weg zum Kaiſer erſchien allezeit als ein Weg zur Löſung aller Schwierigkeit, zur Erlöſung aus unhaltbaren Situationen für den Leiter der Hofbühne wie für deren Mitglieder. Kaiſer Franz Joſeph I. hat das, ſeine ganze Regierungszeit durchziehende Prinzip, den von ihm beſtellten, verantwortlichen Leitern eines Regierungsdepartements, liege es im großen Reiche der politiſchen Adminiſtration oder im Reiche der Kunſt, die Bahn frei zu laſſen, ſie nicht zu beſchränken, ſo lange er ihnen ſein Vertrauen zu widmen vermag. Dies empfanden die oberſten Chefs der Wiener Hoftheater, die Oberſtkämmerer und Oberſthofmeiſter wie die Intendanten und General-Intendanten, die Burg- und Hofopern-Theaterdirektoren. Mochte der Monarch auch nicht immer mit den „neuen Kurſen", den neuen Syſtemen einverſtanden ſein, in welchen ſie ihre Erfolge ſuchten, er ließ ſie gewähren, er verwehrte dem, was ſie unter dem Geiſte der Zeit, unter der neuen Botſchaft des künſtleriſchen Heils verſtanden, nicht den Eintritt in ſein Hoftheater, wie ſcharf immer ſich der Widerſpruch des Neuen, das Wagnis mancher Experimente zu den ehrwürdigen Traditionen und dem konſervativen Charakter dieſes Schauſpielhauſes geſtaltete.

Das Wiener Burgtheater ſollte nie außerhalb der Zeit ſtehen, es ſollte ſich nicht verſchließen gegen deren Hauch — ſeine Geſundheit war erprobt genug, um verwegene Stöße gegen ſeinen feſten Bau zu ertragen.

Der Kaiſer war in all dieſen wechſelnden Phaſen des alten und des neuen Hauſes der treueſte Freund, der aufmerkſamſte Beobachter des Burgtheaters; er hatte deſſen Geſchichte von ſeiner eigenen frühen Jugend an miterlebt. Man weiß ja, wie innig der Zuſammenhang zwiſchen dem Habsburgſchen Kaiſerhauſe und dem Burgtheater ſchon in den Tagen der großen Maria Thereſia war, als das Band zwiſchen Hof und Schauſpielhaus noch nicht ſo innig geknüpft war als zu Joſephs des Zweiten Zeiten. Von einer Loge des Burgtheaters hatte Maria Thereſia ihren treuen Wienern die frohe Botſchaft verkündet, daß „der Poldl einen Buan habe", daß dem Erzherzog Leopold, ihrem zweiten Sohne (nachmals Kaiſer Leopold II.) der erſte Sohn (nachmals Kaiſer Franz) geboren worden ſei. Sie hatte in ihrer Weiſe dafür geſorgt, daß an dieſem Hauſe die bedenklichſten Kataſtrophen vorübergingen, daß es ein edles Heim der Kunſt werde. Joſeph II. aber war der wahre Vater

des Burgtheaters geworden. Unter ihm vollzog ſich nicht allein die künſtleriſche Entfaltung des der „Nation" geweihten kaiſerlichen Schauſpiels, ſondern auch die ſoziale Hebung des Schauſpielerſtandes. Die Stellung, welche Schröder und Brockmann, die Brüder Stephanie und Lange, die Damen Weidner, Sacco und Jaquet am Joſephiniſchen Burgtheater und in der Wiener Geſellſchaft gewannen, war zu ihrer Zeit keinem deutſchen Künſtler irgendwo im römiſchen Reiche gewährt. Der Kaiſer hob ſie empor, zeichnete ſie aus, gab ihnen ſeine Schätzung ſo offen kund, daß eine ganze ſoziale Revolution zu Gunſten ihres Standes nicht ausbleiben konnte.

Und ähnlich jenem Verfahren hat Kaiſer Franz Joſeph dem Schauſpieler die Ehren der beſten Staa'sbürger offen zuerkannt. Wurden ſeine Hofſchauſpieler in ihrer materiellen Lage hoch über alle andern Standesgenoſſen geſtellt, zögerte der Kaiſer nie, das hervorragende Talent kaiſerlich zu lohnen und auch dadurch das Burgtheater zu einem glanzvollen Anziehungspunkte für die Meiſter dieſes Standes zu machen, ſo hielt er dieſe Meiſter auch ſolcher Auszeichnungen wert, welche nur den beſten Staatsbürgern zuerkannt wurden. War — wenn wir nicht irren —

Ernſt Hartmann

Hugo Thimig

Anſchütz der erſte Schauſpieler Wiens, deſſen Bruſt das Ritterkreuz des Franz Joſeph-Ordens zierte, ſo wurden La Roche und Sonnenthal die erſten Ritter der Eiſernen Krone im Schauſpielerſtande, und der Ritterſtand ſelbſt wurde ihnen zuteil. Seither zieren dieſe Ehrenzeichen manche Künſtlerbruſt, leuchtende Zeugniſſe für eine rückhaltloſe Emanzipation, ja Auszeichnung ihres Standes. Der Kaiſer verleiht dieſe Sinnbilder ſeiner Anerkennung nicht bloß nach dem Vorſchlage der kompetenten Behörde; er ſelbſt iſt ja verſtändnisvolles und dankbares Publikum des Burgtheaters. Man ſah ihn in der Incognitologe (links der Bühne) des alten Hauſes bei allen Ereigniſſen in deſſen Geſchichte; hierher flüchtete er gern an den Abenden nach harten und bedeutungsvollen Tagen der Arbeit, hier erquickte er ſich gern an dem harmoniſchen Spiele eines künſtleriſchen Vereins, den er unter ſeinen Augen hatte wachſen und gedeihen ſehen. Der Monarch ſelbſt nahm Anteil an dem Beifall des Publikums, und ſein eigener Beifall war den Künſtlern köſtlicher Lohn. Er nahm aber auch Anteil an ihren Geſchicken; er hat Hilfe in mancher ſchweren Kriſis, in der perſönlichen Bedrängnis manches Künſtlers gebracht. Die Stellung eines Hofburgſchauſpielers, dem Verdienſt und Dienſtalter das Dekret des k. k. Hof-

Digitized by Google

ſchauſpielers erwarben, iſt eine unerſchütterliche Lebensſtellung geworden; ſo ſchützt die kaiſerliche Verſorgung vor den Kümmerniſſen des Alters, und wenn es jemals galt, den Lebensabend eines Veteranen dadurch zu verſchönen, dann fehlte des Kaiſers Gnade nicht. Des Herrſchers Wort löſte aber auch in höchſter Appell-Inſtanz den Vertrag, wenn ihn Künſtler oder Künſtlerin als Feſſel empfand, als Hemmnis für ein von ferne winkendes Glück. Wenn im Audienzſaal der Hofburg ein Mitglied der „Burg" erſchien, dann durfte es frei vor ſeinen Kaiſer treten und eines gnädigen Empfanges ſicher ſein. Dann bekundete der Monarch wohl ſein warmes Intereſſe an der kaiſerlichen Bühne, zeigte ſich genau unterrichtet über ihren Zuſtand, über künſtleriſche und perſönliche Verhältniſſe und verlieh dadurch einem Worte der Anerkennung doppeltes Gewicht.

Und Generationen hat dieſer Kaiſer im Burgtheater im glanzvollen Walten, im Erſtehen und Abſterben geſehen. Als er den Thron beſtieg und damit zum höchſten Gebieter und Protektor des Burgtheaters wurde, da war jene „älteſte Garde" noch da, deren ſich unſere Väter andachtsvoll erinnern und denen nach ihrer innerſten Ueberzeugung Beſſeres ja doch nicht folgen konnte. Da glänzte die geiſtvolle, gewaltige Rettich, an ihrer Seite Anſchütz, der von den Höhen des Lear gern in die blumigen Auen des Luſtſpiels herabſtieg und gediegenen Humor an die Stelle tragiſcher Größe ſetzte. Joſeph Wagner reifte zu überwältigender tragiſcher Kraft empor; er galt der Burgtheatergemeinde als das Ideal heroiſcher Männlichkeit. Da war Fichtner, der geiſtige Vorfahre Sonnenthals, welcher an das Vorbild angeknüpft, aber ſelbſtändig ſich emporgerungen hat, in eine neue und neu abgegrenzte Sphäre. Noch wirkten der geniale Ludwig Löwe, einſt ein Mortimer von glühender Leidenſchaft, ein glänzender Percival (Griſeldis), ein Meiſter der blendenden Charakteriſtik; noch lebte der elegante, ſouveräne Beherrſcher des Salons, Wilhelmi, dem der ehemalige Gardeoffizier v. Pannwitz in ſeinem ganzen Schauſpielerleben nicht aus den Gliedern kam. In der erquickenden Luſtſpiel-Atmoſphäre, welche das Zuſammenwirken des genialen „Weimaraners" La Roche mit Anſchütz, Fichtner und Löwe, Beckmann und Baumeiſter, mit dem ſcharfkantigen Meixner, Förſter, Lewinsky und Gabillon erzeugte, atmeten die Wiener mit begreiflichem Behagen. Als das Ideal des Luſtſpiel-Darſtellers überragte La Roche alle. Seine ſchöne und edle Männlichkeit, ſein feiner Humor, der aber auch ſcharfe Accente anzuſchlagen wußte, ſeine ungeſuchte Nobleſſe, die Eleganz und Elaſtik ſeiner Bewegungen, die Sprache ſeiner ausdrucksvollen Mienen, die Draſtik ſeiner Komik in chargierten Rollen — dies alles, und nicht zuletzt ſein ſchöner Charakterkopf ſind unvergeßlich jedermann, der ihn bewundert hat. La Roche hatte noch mit Goethe die Luft Weimars geatmet, er hat den Geiſt und die feine Theaterſitte jener Goethe-Zeit in ſich aufgenommen und in Wien fortwirken laſſen. Unvergeſſen iſt ſein nie wieder erreichter alter Klingsberg, ſein Cantal („Fabrikant"), ſein Muley Haſſan; doch wer benennt ſie alle, die Meiſterwerke der La Roche-Galerie! Wer gedenkt nicht mit nachwirkendem Vergnügen des Paares Beckmann-Meixner als Adam und Knifflich in den „Winkelſchreibern"? Das ſind Typen, die man nicht nachzuſchaffen vermag! Jener ein ganzer, komiſcher Schauſpieler, der mit der unwiderſtehlichen Kraft der Urſprünglichkeit und der maßvollen Draſtik überwältigte; dieſer der ſchneidig-ſcharfe Humoriſt, Satiriker und Charakteriſtiker! Wer vergißt Amalie Haizinger, die (ſeit 1846 am Burgtheater) das Sinnbild einer ewigen, ſonnigen Burgtheater-Jugend war? Da war die unvergleichliche Mathilde Wildauer, das klaſſiſche Nandl im „Verſprechen hinterm Herd", das echteſte, geſundeſte komiſche Talent im Frauengeſchlecht, erblüht und zum koſtbaren Doppelbeſitz von Schauſpiel und Oper geworden. Luiſe Neumann, die Luſtſpielliebhaberin par excellence, das Ideal feiner, liebenswürdiger Weiblichkeit, wohl das koſtbarſte Juwel des Burgtheater-Luſtſpiels, ging 1856

Stella Hohenfels (Lais in „Die Athenerin")

nach 17jährigem ungetrübtem Glanze an den Ehestand verloren; aber schon war ein anderer „Schatz" gewonnen, Friederike Goßmann, ein reizender Schalk, ein allerliebster Kobold, voll heller Heiterkeit, echter Naturfrische, starkem Talent und Verstand, den abermals der Räuber Hymen dem Burgtheater entführte. Auch eines von den Originalen, die auf den Brettern des Burgtheaters so wohl gediehen: man spricht und schwärmt noch heute von der niemals mehr erreichten „Grille"!

Ja, es giebt ein seliges Rückerinnern, wenn wir den Blick in die Vergangenheit, in jene erste Laubesche Periode der Francisco-Josephinischen Zeit zurücksenden! Nennen wir noch die Namen Lucas, Lußberger, Arnsburg, Korner, Stein und Schmidt, gedenken wir der schönen Therese Peche, der junonischen Christine Enghaus-Hebbel, der zur englischen Lady avancierten Auguste Rudloff, der Damen Koberwein, Anschütz, Fichtner, Lieder u. a., so haben wir jenes ältere Burgtheater-Ensemble vor Augen. Neue Sterne gingen auf und unter. Marie Seebach war auch im Burgtheater Gretchen, hier entfaltete sich Marie Boßler (nachmals Baronin Bruck) zur graziösen Salonliebhaberin, hier erglänzte die Schönheit von Marie Kierschner. Franz von Jauner hat ein Jahr seiner künstlerischen Jugend am Burgtheater verlebt. Das Jahr 1858 brachte Friederike Bognár, das Ideal anmutiger Weiblichkeit und echter Jungfräulichkeit, die beste Sentimentale der Tragödie und des Konversationsstücks, die mit ihrem sprechenden Auge, ihrem zum Herzen dringenden Wort jede Rolle zu beseelen, das Publikum zu entzücken wußte. Leider hat sie die Krönung ihrer Laufbahn außerhalb des Burgtheaters erlebt, dem sie 1872 entfloh: diese kaum zu übertreffende Ophelia ist als Heroine auf weiten Gastspielreisen bewundert, als Zierde für manche Bühne für kurze Frist gewonnen worden . . . Ebenso flüchtig wurde dem Burgtheater die drei Jahre später eroberte Auguste Baudius, das Mädchen mit dem seelenvollen Blauauge, dem melodischen Organ, der vollendeten Grazie und edeln Natürlichkeit — sie ward die Gattin Adolph Wilbrandts, der dem Burgtheater als Dichter nahe stand und als Direktor einige Jahre seiner besten Kraft weihen sollte. Seine Gattin ist der Heimstätte ihres Glücks wiedergewonnen worden. Friederike Kronau (heute Baronin Edelsheim-Gyulaj) war drei Jahre Burgschauspielerin, Anna Kratz (Frau von Drahtschmidt) blieb der Hofbühne treu.

So fanden sich alle zusammen, die wir in dem neueren Ensemble des Burgtheaters vereint sahen. 1853 war Ludwig Gabillon gekommen, damals ein jugendlicher Ferdinand („Kabale und Liebe"), nachmals ein Recke im Charakterfache, eine starke, energische Individualität, die mit Schablonenhaftem nicht zu vergleichen war; Zerline Würzburg ward seine Gattin, die Perle der deutschen Salondamen. Bernhard Baumeister war schon da (1852); er ist zur Säule, zum Wahrzeichen des Burgtheaters geworden, der Meister des kerndeutschen Bühnenhumors,

Charlotte Wolter

Digitized by Google

der unerreichte Götz, dessen Kunst den Triumph einer gesunden Natur, eines alles durchdringenden Verstandes bedeutet. Vor gerade 42 Jahren wuchs Adolf Sonnenthal, ein schüchterner Anfänger, zu diesem Recken hinan: er selbst ist eine, und wohl die markanteste Verkörperung der Burgtheatergeschichte unter diesem Monarchen. Jünger als er ist Joseph Lewinsky auf der Hofbühne Wiens. Er kam im Jänner 1858 und war sofort Franz Moor, Wurm, und Carlos im „Clavigo". Seit vierzig Jahren ist er da, der Lehrmeister von Generationen in edler Kunst, in der Meisterschaft der Rede, im Charakterdarstellen, dem kein Zweiter an geistiger Schärfe und Kraft gleichkommt. August Förster erschien gleichzeitig mit ihm, der beste Nathan seiner Zeit; er ging, um seine Glanzrolle als deutscher Bühnenleiter in Leipzig zu spielen und kam wieder, um als Burgtheater-Direktor zu — sterben.

Im Juni des Jahres 1861 erstrahlte der Stern Charlotte Wolter in seinem ersten Jugendglanze — wer spricht es in kurzen Worten aus, was sie uns gewesen, diese klassische Heldin der deutschen Kunst, als Gräfin auf die Höhe des Lebens erhoben, Fürstin im unbeschränkten Reiche der Kunst! Willig beugten sich ihr alle, die um sie gewesen, die Alten und die Jungen, wie immer sie kamen und gingen. Da erschien (1864) Ernst Hartmann, auch ein „Nachkomme" Fichtners, der sich mit der sonnigen Heiterkeit, der unwiderstehlichen Liebenswürdigkeit seines Wesens die Bahn gebrochen hat und noch heute das Schwerste mit spielender Anmut trägt. Er ist als Cyrano de Bergerac wieder der alte, der ewig-junge Hartmann geworden. Der Schatz, den er am Burgtheater erworben, seine Gattin Helene Schneeberger-Hartmann, die Ideal-Naive, die von einer blühenden Jugend in ein blühendes Alter überzugehen wußte, ist uns durch den Tod entrissen worden. In Hermann Schöne gewann die Hofbühne eine kleine Perle für den komischen Hausschatz, in Friedrich Kastel (1865) den ersehnten jugendlichen Helden, typisch für manche Rolle des Burgtheater-Repertoires, hervorragend im Reiche des Ernstes wie des Humors .... So viel des Guten und des Großen hatte sich in der Aera Laube im Burgtheater versammelt; die Namen sagen, wie viel uns verblieben, wie fest die Grundlage war, die damals errichtet wurde.

Und man baute fort, man nützte das, was gewonnen worden war. Baron Münch-Bellinghausen (Friedrich Halm) löste 1867 mit neuem Titel den Direktor Laube in der künstlerischen Führung des Hauses ab. Franz von Dingelstedt folgte als Direktor, und neues, frisches Leben herrschte wieder in dem alten Hause. Da kamen, neben manch trefflichen „Kleinen", Conrad Hallenstein, ein hochwagender Held, und (1871) der geniale Mitterwurzer, einer von denen, die nicht zu vergleichen, nicht einzuschachteln sind, ein Einziger, der nach langem Irrlichtelieren noch einmal als strahlende Sonne auf der Höhe des Burgtheater-Himmels aufging, kurze Jahre des Glanzes in das neue Haus zauberte und furchtbar jäh erlosch! .... Es kamen Hugo Thimig, der beste jugendliche Komiker und komische Liebhaber der deutschen Bühne, ein Original ohne Kopie, Theodor Reusche, Carl Wiene, Marie Straßmann-Damböck, Wilhelmine Mitterwurzer, die zierlichste der Salonschlangen, Cäsarine Kupfer, die reizende Antonie Janisch, Johanna Buska, die in Prag an der Seite ihres Gatten, Direktors Angelo Neumann, zur Höhe ihrer Kunst emporwuchs, Hedwig Stein, Catharina Frank Fanny Walbeck, Leo Friedrich, Friedrich Rüden (v. Thelen), Jos. Altmann u. a. Aus diesem Ensemble wuchs Stella Hohenfels, nun Baronin Berger, ein Ideal weiblicher Anmut, die überzeugendste Verkörperung edler Weiblichkeit, deren Ton nie den Weg zum Herzen verfehlt, in die Gegenwart hinein, in deren Mittelpunkt sie gestellt ist!

Und diese Gegenwart ist mit der Vergangenheit durch die stärksten und köstlichsten Fäden verbunden. Noch ragen von jenen, die wir genannt, Bernhard Bau-

meiſter, Adolph von Sonnenthal, Joſeph Lewinsky, Ernſt Hartmann, Hugo Thimig, Schöne u. a., Auguſte Baudius, Stella Hohenfels, Wilhelmine Mitterwurzer, Olga Lewinsky-Precheiſen, die nach kurzen Anfängen dem Burgtheater enteilt war, um als Gattin Lewinskys zurückzukehren, u. a. heute als Säulen des Enſembles auf. Ihnen geſellte ſich Emerich Robert, einſt die Zierde des Wiener Stadttheaters, ein tief-ernſter, denkender und vornehm geſtaltender Künſtler; hierher verpflanzte Catharina Schratt den erquickenden Humor, die kernige Geſundheit, Wahrheit und Liebenswürdigkeit ihres Weſens, das im Stadttheater unter Laubes Führung ſich entzückend entfaltet hatte — ſie hat dem Burgtheater einen neuen Repertoirebeſtandteil zugebracht, das Anzengruberſtück, das ohne ſie kaum zu denken wäre. Hier erwuchs die poetiſche Weſſely, um viel zu früh, ein holder Stern, zu verlöſchen. Gretchen Formes ließ ſich in Hymens Bande ſchlagen, dafür gewann das Burgtheater unter manchen, bald verlorenen Neuen die

Hedwig Bleibtreu

Catharina Schratt

anmutige Reinhold, welche durch ihren Gatten, Herrn Devrient, eine Charakterfigur des Salons, dem Hauſe noch inniger verbunden ward. Adele Sandrock war auf dem beſten Wege, neben Friedrich Mitterwurzer die moderne Heroine, die eigenartig-ſtarke Trägerin eines aus der Zeit hervorgewachſenen Repertoires zu werden, als ihr natürlicher Partner von dem grauſamen Schickſal gefällt und ſie ſelbſt dem Burgtheater entzogen ward. Ein verwandtes, durch ſeine Naturkraft und ſein ſcharf-geiſtiges Weſen frappierendes Talent iſt der „Burg" erſt in der allerjüngſten Zeit in Fräulein Medelsky erblüht, einem Mädchen, dem man alles glaubt, von dem man das Größte erwarten will. Jung am Burgtheater ſind die Meiſterin des Bauernſtücks, Amélie Schönchen, deren Talent hier kräftig hinausſtreben könnte über die Grenzen ihrer bisherigen Künſtlerbahn, und Frau Schmittlein-Prechtler, die Meiſterin des grundmodernen Volksdramas. Frau Kallina iſt aus dem begabteſten Theaterkinde zu einer freundlichen, in weitem Rollenkreiſe tüchtigen Liebhaberin erwachſen; Hedwig Bleibtreu iſt eine impoſante, jugendliche Heroine, Lotte Witt iſt dem Burgtheater gewonnen worden. Von den Jüngſten verdienen Lou-Brion und Fräulein Anſion ſympathiſche Beachtung und hoffnungsvolle Erwartung. Von der männlichen Jugend des Burgtheaters gilt Reimers

Digitized by Google

als der durch Schönheit und Glanz der Jugend ſiegreiche Held; neben ihm und Devrient ſtreben Jeska und Treßler glücklich empor. Ein trefflicher Darſteller für Baumeiſter-Rollen des Luſtſpiels iſt in Römpler gewonnen worden, Gimnig und Witte, die älteren Schreiner, Kracher und Löwe nennt man unter dem reichen Beſtande des Hofburgtheaters.

. . . Und alle dieſe, alles, was das Burgtheater beſitzt, was in den Direktionsperioden Laube, Dingelſtedt, Wilbrandt, Sonnenthal (Interim), Förſter, Burckhard und Schlenther, in den Intendanzperioden Münch-Bellinghauſen, Hofmann, Bezecny und Plappart dieſem Hauſe erwachſen iſt an litterariſchem und künſtleriſchem Hausſchatz, dies alles iſt unter der Aegide des Kaiſers erworben worden, der nun 50 Jahre das Scepter des Habsburger Reichs führt. Daß dieſe Bühne ſtets aus dem Vollen ſchöpfen durfte, daß ihre Leiter die Pforten des Hofſchauſpiels niemals dem Hauche ihrer Zeit, der freien litterariſchen Produktion verſchließen, daß ſie den Strom der Zeit und des nationalen Lebens in dieſem Hauſe der Kunſt nicht fernhalten mußten, dies verdanken ſie in erſter Linie dem von beengenden, feſſelnden Vorurteilen freien Kaiſer. Das Burgtheater blieb ein Stolz ſeines Hauſes, eine Freude und Erquickung für ihn ſelbſt. Die Zierden dieſes Hauſes hat er mit der Fülle ſeiner Gnade überhäuft; Künſtler wie Sonnenthal haben den Weg in den kaiſerlichen Familienkreis gefunden, man hörte ihren Rat und verſchmähte nicht ihre Hilfe bei jenen intimen dramatiſchen Veranſtaltungen, deren Schauplatz wie in thereſianiſcher Zeit auch nun wieder die Kaiſerſchlöſſer wurden.

Und den Ruhm eines zweiten Stifters des Burgtheaters hat ſich Franz Joſeph I. auch erworben, indem er ſeinem Schauſpielhauſe einen großartigen neuen Palaſt im Herzen der Reſidenz, in der nächſten Nachbarſchaft der Kaiſerburg errichtete, ein herrliches Wahrzeichen des neuen, des Franciſco-Joſephiniſchen Wiens.

Am 15. Oktober 1888 ſchloſſen ſich die Pforten des alten Hauſes am Michaeler-Platz; zum letztenmal hörte man das Wort der Wolter in dieſem trauten Heim der Kunſt. Sie war Iphigenia auf Tauris, Oreſt war Kraſtel, Thoas Hallenſtein, Pylades Hartmann, Arkos Baumeiſter, und das Abſchiedswort kam aus Sonnenthals Munde. Auch der Kaiſer hörte es wehmutsvoll; er nahm mit all den Seinen Abſchied von dieſem Hauſe, das untrennbar von ſeiner Burg ſchien und nun dennoch fallen mußte, weil die vorwärts drängende, Pracht und Raum verlangende Zeit dieſes Opfer heiſchte. Am 14. Oktober 1888 eröffnete das neue Burgtheater ſeine prangenden Hallen; ein von Semper erdachter, von Carl von Haſenauer mit freier, umgeſtaltender Selbſtändigkeit ausgeführter Rieſenbau, welchem die Wiener Meiſter der bildenden Künſte das Beſte ihrer ſchöpferiſchen Kraft geweiht hatten. Ein Familienfeſt war jener Abſchiedsabend, ein Freudenfeſt für Wien dieſer Abend der feſtlichen Begrüßung, und der Kaiſer war Zeuge dieſes ſtolzen Feſtes, er war der Bauherr, dem der bewundernde, dankbare Gruß dieſes erleſenen Publikums galt. Was Sonnenthal in dem Charakter des Geiſtes des alten Burgtheaters ſprach, die Verſe, die der Genius der Poeſie durch den Mund der Wolter prach, ſie drangen zu des Kaiſers Herzen. Ihm ſelbſt aber erklangen

Caroline Medelsky

nicht als offizielle Phraſe, nein, als Herzensdank und Gruß die letzten Worte des ſtimmungsvollen Weilenſchen Prologs:

Dem Kaiſer Dank, der uns dies Haus geſpendet,
So wahrhaft kaiſerlich in jeder Art,
Und wie er ſtets uns Gnade zugewendet,
Sei ſeine Huld auch künftig uns bewahrt.
Jetzt, Lied des Volkes, Lied des Kaiſers, braus:
Ein Weihehymnus, durch das neue Haus! —

Als dann die Klänge der Hymne durch das herrliche Haus brauſten, da erhob ſich jedermann im weiten, ſtolzen Kreiſe. Alles wandte ſich dem Kaiſer zu, alles ſang die Volks- und Kaiſerhymne mit. Und als der letzte Ton verklungen war, da klangen die Hochrufe gewaltig durch die neu geweihten Räume; der Kaiſer richtete ſich auf in der Feſtloge; er neigte ſein Haupt dankend, und deutlich erkannte man, wie mühſam er die Rührung des Augenblicks bekämpfte. Schon hatte er wieder Platz genommen, da erbrauſte noch einmal der Jubelſturm, tauſend Menſchen applaudierten, der kaiſerliche Bauherr neigte abermals dankend ſein Haupt .... Als aber der Kaiſer mit ſeiner Begleitung das Foyer durchſchritt, da blieb ſein Blick prüfend und gedankenvoll auf manchem Bilde haften, das ihn an alte Zeiten gemahnte. Der Monarch konnte ſeinem engliſchen Gaſte, dem Prinzen von Wales, von dem Original ſo manches Bildes erzählen, das hier von der großen Geſchichte des alten Hauſes ſpricht. Und wieder bewunderte man ſein fabelhaftes Gedächtnis für jede Kleinigkeit, die er einſt beobachtet oder erfahren. „Sehr ſchön, aber angeſtückelt" — charakteriſierte er zutreffend eines der meiſtbewunderten Burgtheaterbilder. Er wußte zu erklären, was man ſah; zu ihm ſprach ja ſeine eigene Jugend, ihn gemahnten dieſe Bilder an glückliche Tage im Zeichen der Kunſt. Und er iſt dem neuen Burgtheater treu geblieben, wie er es dem alten geweſen. Der herrliche Palaſt am Franzensringe wird von dieſer Treue, er wird von dieſer fürſtlichen Kunſtbegeiſterung künden zu allen Zeiten. Franz Joſeph I. hat ſich ein prangendes Denkmal errichtet in dieſem großartigen, der reinen Pflege erhabener Kunſt gewidmeten Hauſe!

Oskar Teuber.

Photographien: Ateliers Dr. Székely und Adèle in Wien.

Werbung.

Der kleinen Königin Wilhelmine von Holland
unter den Weihnachtsbaum.

Kleine Königin der Niederlande,
Deine Augen sind so wunderblau . .
Steig vom Throne, nimm mein Reich zum Pfande,
Sieh, mein Herz erglüht im Flammenbrande —
Majestät der kleinen Niederlande,
Königin, sei meine kleine Frau!

Deine Puppen liegen längst im Sande,
Einsam weint im Park dein blauer Pfau
Unterthanen und die Herrscherbande:
Riesenspielzeug lass im Gartensande —
Majestät der kleinen Niederlande,
Königin, sei meine kleine Frau!

Wien. *Anton Lindner.*

Digitized by Google

Photographie: Atelier Dr. Székely-Wien.

Die Privat-Theater Wiens.

Zu einer Geſchichte der Wiener Privattheater iſt noch nicht einmal der Anfang gemacht worden. Beſäßen wir Chroniken jedes einzelnen, wie ſie Dr. Tyrolt für das Stadttheater von ſeinem Anfang bis zum Ende geführt, oder wie die Roſners für das Carltheater, ſo könnte man ernſtlich an die Abfaſſung einer ſolchen, lokalgeſchichtlich ſehr wichtigen Aufgabe denken. So iſt die beſte Quelle immer noch Friedrich Schlögls „Vom Wiener Volkstheater“, in ſeiner Hauptſache aus dem Jahre 1883 ſtammend.

Friedrich Schlögl war meines Wiſſens niemals als Kritiker, ſicherlich nicht als Autor in Verbindung mit der Bühne. Er war nur ein leidenſchaftlicher Theatermenſch, wie es zu einer gewiſſen Periode unſerer Geſchichte ein jeder Wiener war. Noch iſt nicht einmal die litterariſche Bedeutung des merkwürdigen Kauzes zuſammenfaſſend gewürdigt worden. Außerhalb Wiens kann man die Wirkung ſeines Erſcheinens kaum begreifen. Er zuerſt wetterte mit unendlichem Ingrimm gegen die Grundfehler derſelben Wiener Art, die von anderer Seite befliſſen und nach Höflingsweiſe hofiert wurde. Unkünſtleriſch und dennoch ein Meiſter; unheimlich ſcharf in der Beobachtung ohne die höhere Gabe der Geſtaltung. Eintönig wie ein echter, zorniger Raunzer und dennoch gelegentlich in einem ſtählernen Lakonismus der höchſten und allerpackendſten Wirkung ſicher.

Er war ein Sammler von unermüdlichem Fleiß. Was ſich auf die Geſchichte ſeiner Vaterſtadt, dieſes Bodens, den er mit grimmiger Liebe liebte, bezog, das trug er raſtlos zuſammen. Flugſchriften, Bücher, Broſchüren, Zeitungsausſchnitte, die auf einen ſeiner Lieblinge Bezug hatten. Weit über 100 000 Nummern umfaßte nach ſeiner eigenen Ausſage ſein Zettelkaſten. Er ſelber war durch mehr als fünfzig Jahre ein wahrer Zeuge der Wiener Theatergeſchichte. Anderes wußte ſein Vater. Sein Onkel war Oberregiſſeur an der Oper, deſſen Gattin vordem Tragödin, ſpäterhin dramatiſche Lehrerin; ein anderer Oheim aber war der richtige Theaternarr. Er ſtudierte für ſich die wichtigſten Rollen jener Größen, insbeſondere Ferdinand Raimunds, bis er nach ſeiner eigenen Meinung ſein Vorbild wo nicht übertroffen, ſo mindeſtens erreicht hatte. Sein Geſchäft mochte gehen wie es konnte. Er ſtarb und ſein Nachlaß umfaßte Valentin- und Rappelkopf-Perücken, aber kein Hemd, daß man ihn damit ordentlich angethan hätte in den Sarg legen können. So geſteigert aber war in mindeſtens Einem in jeder Familie die Theaterpaſſion durch ganz Wien nach Schlögls Meinung.

Die Anzahl der Privattheater iſt im Grunde während der ganzen fünfzig Jahre, die wir zu betrachten haben, ſich ſo ziemlich gleich geblieben, trotz zweier Stadterweiterungen. Die Urſache dieſer eigentümlichen Erſcheinung wird ſpäterhin zu berühren ſein. Es waren: das Theater in der Joſefſtadt, von Haus aus mit dem umfänglichſten Privilegium begabt, denn die Abgrenzung der Gewerbebetriebe bezog ſich vordem auch auf die Bühnen; das Wiedener

Digitized by Google

Theater, das in der Leopoldſtadt, das den Namen nach ſeinem glücklichſten und gewiſſenloſeſten Leiter Carl (von Bernbrunn) immer noch trägt. Hinzugekommen und wieder verſchwunden innerhalb dieſer Periode ſind: Das Quaitheater unter Treumann; das Strampfertheater unter den Tuchbänken; das Ringtheater, nach einem ſehr jämmerlichen Leben der Schauplatz einer entſetzlichen und unvergeſſenen Kataſtrophe; das Stadttheater Heinrich Laubes, gleichfalls ein Opfer des Feuers und gegenwärtig Sitz eines Variétés, weil die Künſte der Feuerſchlucker minder gefährlich ſind, nach der unergründlichen Weisheit unſerer Obrigkeiten, als ein geregelter Theaterbetrieb. Verſchwunden ſind die zahlreichen kleinen Bühnen, die zum Teile ganz Tüchtiges leiſteten, zum Teile freilich, wie das Grey-Theater oder das beim Schwender, Brutſtätten des böſeſten Dilettantismus waren. Manchmal nahmen ſie merkwürdige Anläufe. So that ſich das Schwendertheater, untergebracht in einem alten Stall des ehemals weit bekannten Vergnügungs-Etabliſſements, eines ſchönen Tages als „Freie Bühne“ auf, als Zuchtanſtalt für dichtende Dilettanten alſo. Es währte nur ſo lange, daß dieſer oder jener Referent einige Eindrücke voll heiterer Unvergeßlichkeit heimtragen konnte. Oder, und nicht ganz ohne Glück, das Fürſttheater, herausgewachſen aus einem Affenzirkus, entwickelte ſich unter ſeinem neuen Eigentümer Jantſch zu einer Pflegeſtätte der Klaſſiker, die da unten im Prater auch bei üblem Wetter den Minderbemittelten nach Kräften verdolmetſcht werden. Es giebt eben noch ideales Streben auf dieſer Welt. —

Neu entſtanden ſind innerhalb dieſer Periode: das Deutſche Volkstheater, das von Anbeginn unter dem holdeſten Sterne ſtand, dem Mittelſtande lieb ward durch Gunſt der Lage und Freundlichkeit des Hauſes; das Raimund-Theater, das immer mit ſchweren Kriſen zu kämpfen hatte; das neueſte Unternehmen an der Peripherie der Stadt: das Kaiſer-Jubiläums-Stadttheater an der ehemaligen Währinger Linie, deſſen Begründung das Ende dieſer Epoche bezeichnet und das nun, am 10. Dezember, ſeine Pforten eröffnen ſoll. Im Entſtehen begriffen iſt noch das Anzengruber-Theater in Meidling, an deſſen Spitze der tüchtige Schauſpieler und Regiſſeur Ludwig Martinelli treten ſoll. Sie ſind ſämtlich das Werk von Sozietäten, teils von Pächtern, teils von beſtellten Direktoren geführt. Eins darunter, das Volkstheater, iſt für beide Teile ein glänzendes Geſchäft geworden. Die Kunſtbegeiſterung hat ſich denen reichlich verzinſt, welche das Geld für den Bau hergegeben haben; der Wagemut, mit dem Herr von Bukovics eine ſehr hohe Pacht für ein Haus bot, das eigentlich er erſt zu ſchaffen hatte, hat ſich ihm trefflich gelohnt. Traurig ſind die Erfahrungen mit der Mariahilfer Bühne; wie's in Währing gehen wird, muß man erſt abwarten. Für gewiſſe Kreiſe wird die Patronage der Wiener Stadtvertretung eine ſtarke Wirkung üben; ob es ein Müller-Guttenbrunn wolle oder nicht — ſein Unternehmen wird immer als ein Parteiunternehmen betrachtet, hüben ſicherlich in den Himmel erhoben, drüben höchſt wahrſcheinlich heruntergeriſſen werden. Dies Kindlein iſt eben kein „unbeſchriebenes Blatt“. Es kommt mit einer ganz beſtimmten Phyſiognomie in dieſe ſtreitende, arge und von mannigfachen Feindſeligkeiten zerriſſene Welt. Die Lage des Hauſes iſt übrigens in ihrer Art faſt ſo vortrefflich wie die des Volkstheaters. Es ſchneidet den inneren Bezirken den Zuzug aus Währing, Hernals, Döbling ab, aus volkreichen und bemittelten Vierteln der Stadt alſo, und es lockt Alſengrund und einen Teil der Joſefſtadt durch Nähe, Wohlfeilheit der Preiſe und bequeme Verbindung. Bisher ging man da hinaus freilich lieber zum Heurigen und ſeinen ſehr eigentümlichen aber nicht verächtlichen Kunſtgenüſſen, als zur Hermannsſchlacht. Da kann denn die neue Volksbühne von Anbeginn erziehend wirken.

Die glänzendſte Vergangenheit unter allen dieſen Unternehmungen hat wohl das Carltheater. Es iſt die Heimat der Zauberkomödie, die ſpäterhin ihre edelſte Blüte in „Der Traum ein Leben“ treiben ſollte. Ein unvergleichliches Zuſammenſpiel hat ſie in ihrer beſten Zeit ausgezeichnet; der alte Gödeke, einer der wenigen Norddeutſchen, die Sinn und Verſtändnis für wieneriſche Eigenart hatten, fand ſie nach ihrer Weiſe unerreichbar. Und es ſind ſtolze Erinnerungen in dieſes Haus gebannt, Erinnerungen an Ferdinand Raimund, deſſen beſte Werke hier zuerſt gegeben wurden, der hier ſeine ſchauſpieleriſchen Triumphe feierte, hier ſeine unſelige Ehe zu ſchließen gezwungen ward; an Neſtroy, der dem Unternehmen eine Zeit vorſtand, ein Kind voll rührender Beſcheidenheit im Leben, ein Ehrenmann voll Hilfsbereitſchaft und Güte und ein Mittelding von Faun und Dämon auf den Brettern, der mit einem Zucken ſeines Mundes Götter entgöttern, mit einem Schielblick ſeines Auges die Reinheit beſudeln und dem unendlichſten Gelächter preisgeben konnte. Hier hat Scholz, der Komiſchſte der Komiker, unſägliche Heiterkeit geweckt; leichtfertig und anmutig, wieneriſch in ihrer Grazie wie in ihrer Frechheit, gaukelte die

Kraus vor einem beweglichen Volke. In Dienſten des Ausbeuters Carl, der für ein den Abend füllendes Stück von 5—20 fl. zahlte, mühte ſich ein ſo tüchtiges Talent wie Friedrich Kaiſer, der zu unrecht völlig vergeſſen iſt; O. F. Berg, fahrig in der Mache, neidiſch und eigenſüchtig, aber reich an Erfindung und an Schlagern, mit dem ſchärfſten Sinn für das begabt, was ſein Publikum eben jetzt von ihm begehren würde, alſo fürs Zeitgemäße, gebot unbedingt, wie vor ihm, in mancher Hinſicht ihm verwandt, Adolf Bäuerle geherrſcht. Ein edelſter Volkskomiker, reich an Tönen des Gemüts, ſchlicht und rührend, wirkte hier Matras, dem ein ſo trauriges Ende im Blödſinn verhängt ſein mußte. Die Operette war heimiſch; von hier aus unterwarf ſie ſich Deutſchland, bis ſie nun gemach abſterben zu wollen ſcheint. Die franzöſiſche Senſationskomödie fand ihre Pflege neben und mit Spektakelkomödien und Ausſtattungswundern. Direktoren kamen und gingen; einem darunter gelang es ſogar, ſich von hier aus auf den Direktorſtuhl der Hofoper zu ſchwingen, den er freilich nicht gar rühmlich behauptet. Hier ſtand die Wolter als Statiſtin zur Schau; die Friedrich Materna und die Schläger begannen hier ihre Thätigkeit. Mancher gewann, mancher verthat hier als Leiter ein Vermögen. Man verſtand recht wohl, warum Carl in ſeinem letzten Willen ſeinen Erben jede Beteiligung an dieſem gewagteſten Geſchäft unterſagt hatte, denn der Verlierenden waren mehr und ihr Ende höchſt jämmerlich. Am kläglichſten ſcheiterten wohl jener Lehmann, ein gar gewandter und erfindungsreicher Dekorationsmaler, der hier Gelegenheit ſuchte und wohl auch fand, ſich auf ſeine alten Tage recht gründlich auszulieben, und der arme Tatarzy, der Pächter des Herkulesbades bei Mehadia, der trotz Mitterwurzer als Oberregiſſeur einen traurigen Schiffbruch erlitt und vergeſſen und als ein armer Mann ſtarb. So im Verrufe war dieſes Haus für eine Zeit, das ſich niemand zum Pachten fand. Es ſtand geſperrt; man ſprach davon, es, vordem die liebſte Ergötzlichkeit der Wiener, die Stätte ihrer herzhafteſten Fröhlichkeit, in eine Synagoge umzuwandeln. Erſt Blaſel brach den Bann. Eine kleine, doch geordnete Wirtſchaft; ein ſorglich ausgeklügelter Etat, der nichts Koſtſpieliges duldete; beſcheidene Darbietungen für ſehr harmloſe Zuſchauer; bereite Gaſtlichkeit, wenn ſie etwas trug. So ſahen wir hier Roſſi bei ſeinem letzten, materiell ſehr traurigen Wiener Gaſtſpiel; das Bühnenwunder Eleonore Duſe tauchte hier meteoriſch und verblendend auf; Mounet-Sully mit den Seinen führte uns den großen Stil der franzöſiſchen Tragödie vor — einem durchwegs ſehr geringen und nicht gar empfänglichen Publikum. Endlich kehrte Franz Jauner nach manchen Irrfahrten hierher zurück; mit der Operette begann er nun neuerdings ernſtlich einem Enſemble zuzuſtreben, einem Repertoire, das, wähleriſch war er nie, es auch mit dem Litterariſchen verſucht, wenn es nicht anders geht. Es wird bei ihm wieder gut geſpielt. Die Regie und ihre Geheimniſſe hat er immerdar vor vielen verſtanden und ganz meiſterlich geübt und hat ſich neuerdings in Victor Léon einen tüchtigen und eines litterariſchen Urteils fähigen Fachmann zugeſellt.

Vom Wiedener Theater war Carl in die Leopoldſtadt gekommen. Damals hatte dieſe Bühne ſchon wechſelnde Schickſale und eine Glanzzeit hinter ſich. Dies war die Periode Schikaneder geweſen. Nach dem Muſter des Theaters in der Jägerzeil hatte Schikaneder die Staberl-Stücke, die Fortſetzung der Hanswurſt-Komödie gepflegt. Darüber hinaus aber war hier die Heimſtätte der Oper. Im Freihaus, einem unendlichen Gebäude, groß wie eine Stadt, mit vielen Höfen, Kapellen, Gärten, hatte Mozart ſeine „Zauberflöte“ in Töne geſetzt; das Häuschen, darin ſich dieſe That begeben, ſteht heute in Salzburg. „Fidelio“ war hier durchgefallen; die Kinderballette, reizend, eine Pflanzſtätte für junge Talente, aber auch für böſe Unſittlichkeiten, hatten ganz Wien in das Haus gelockt. Die „Ahnfrau“ hatte hier ihre erſte Aufführung erlebt. Nun alſo kam Carl und mit ihm dominierte die Poſſe, für die er zu Gagen, die heute unglaubhaft klingen, das glänzendſte Perſonal beſaß. So bezog Neſtroy als Darſteller und Dichter zuſammen — 100 fl. monatlich. Da fiel Carl jene Bühne zu, die ſeither ſeinen Namen trägt. Er wollte beide Unternehmungen vereinigen und meinte ſeiner Sache ſo ſicher zu ſein, daß er ſich um die Verlängerung ſeines Pachtvertrags nicht kümmerte. Ganz heimlich, mit dem Gelde eines baroniſierten und in den Kriegswirren enorm reich gewordenen Großfuhrmanns, Baron Dittrich, deſſen Tochter ſpäterhin in die ſeither in der tollſten Weiſe vom Theaterteufel heimgeſuchte fürſtliche Familie Sulkowsky heiratete, erſtand der Direktor des Joſefſtädter Theaters, Franz Pokorny, das Haus. Er hatte für Oper wie Schauſpiel ein gleich glänzendes Perſonal; in allem Ernſte konnte er mit dem ſehr nahen Kärnthnerthor-Theater in Wettbewerb treten. Für den Sommer erbaute er in Fünfhaus eine Arena um 50 000 fl. — nach zwölf Jahren wurde ſie auf den Abbruch um etwa 600 fl. verkauft. Sein Etat war aber ſo hoch, daß auch der größte

Erfolg — und des tüchtigen Berla „Gervinus“ konnte 150mal hintereinander gegeben werden — nichts mehr frommte. Nach ihm kam sein Sohn Alois: die mittlere Glanzzeit des Wiener Volksstückes, wesentlich an die drei Namen Elmar, Langer, Berla geknüpft, begann. Es wurde glänzend gespielt; aber der Sequester wich nicht aus dem Hause und machte die unsinnigsten Streiche. Einmal fanden sich 400 Ellen unverwendete Wollfransen — dazu sollte einer der angestellten Dichter ein Stück schreiben. So ward Pokorny Sohn müde. Ihm folgte Friedrich Strampfer. Er brachte die Gallmeyer unvergeßlichen Andenkens, das größte Temperament, das vielleicht die Wiener Volksbühne jemals gesehen, hinreißend wie keine im Wirbel ihrer Laune, ein Sprühteufel; späterhin die Geistinger — und ward hier ein reicher Mann. Ihn beerbten seine erste Schauspielerin, die Geistinger mit Maximilian Steiner. Unter ihnen wurde Anzengruber für die deutsche Bühne entdeckt. Man spielt ihn seither allenthalben; aber nach dem Urteile sehr Urteilsfähiger: die Qualität jener ersten Vorstellungen ist noch immer nicht erreicht. Steiner ging zu Grunde; die Geistinger, vordem eine einzige schöne Helena, wurde Tragödin. Seine Söhne führten das Geschäft weiter. Die Glanzzeit der Wiener Operette mit Strauß und Millöcker kam und ein neuer Star, mit Girardi, tauchte auf und bestimmte eine Zeit diktatorisch auch unter Fräulein von Schönerer, der gegenwärtigen Inhaberin dieses Hauses, seine Geschicke. Gehätschelt wie keiner, von Haus aus ein echter Künstler, zum Warmen, ja Weichen geneigt, ein Meister in jener Art der Naivität, die unwiderstehlich durch den Widerspruch, der in ihr liegt, aufreizt. Auch Girardi ging. Immer noch hat die Operette, die gerade hier, unterstützt von einem glänzenden Orchester, ganz vortrefflich gegeben wird, ihre letzte Burg im Wiedener Theater. Seit geraumer Zeit hört man nichts mehr von Krisen aus diesem Unternehmen. Es scheint, die gegenwärtige Eigentümerin soll sich im Sattel behaupten. Sie, seit Carl die erste, betreibt eben das Geschäft mit eigenem Gelde. Eine Zeit war Jauner ihr Gesellschafter.

Die Josefstadt ist gleichfalls kein sehr erbauliches Kapitel. Nach Pokorny, der die Wieden übernahm, kam Stöger. Alsdann das Ehepaar Megerle. Ein ungeheurer Erfolg war Nikolas „Letzter Zwanziger“. Die Gesellschaft war mehr als anständig; ihr gehörte die Geistinger an und Leinhaas, den ältere Wiener noch gar gut im Gedächtnisse haben. Ein Ritterspieler von gewaltigen Mitteln, roh, aber wirksam; so bezauberte er die Josefstädterinnen und starb, vergessen, im stillen Pensionat des Burgtheaters. Der Frankfurt am Mainer Hoffmann erwarb das Haus; er brachte als erster den „Tannhäuser“ und ging zu Grunde. Fürst, vordem der beliebteste Volkssänger Wiens, ehrgeizig geworden auf seinem Theaterchen im Prater, wagte sich an die Sache; einmal gescheitert, kehrte er wieder und behauptete sich nun sechs Jahre. Alsdann ein klägliches Vegetieren; ein Lichtblick — dies Haus, welches mit Raimund den „Verschwender“ zuerst gesehen, sah auch das „Vierte Gebot“, das Direktor Dorn nach einer sehr merkwürdigen und trockenen Planskizze bei Anzengruber zu bestellen das Herz hatte. Es wirkte hier nicht. Ein verdienter Volksschriftsteller, Carl Costa, übernahm das Geschäft. Er ging an seiner schlechten Wirtschaft und an Experimenten mit den Klassikern zu Grunde, für die hier der Boden nicht war, wo sich die Hausherren vom Grunde fanden und unterhalten wollten. Alsdann kam Blasel, ein ausgezeichneter Schauspieler, und war sofort heimisch. Er pflegte das allerharmloseste Genre: „Die Gigerln von Wien“ und Aehnliches und befand sich dabei wohl. Als er dann das große Leopoldstädter Wagnis auf sich lud, hat Direktor Wild das Theaterchen zu einer Spezialität gemacht. Es ist das Theater der Lebewelt geworden; französische Stücke, hart an der Grenze des Unerlaubten, sind sein Genre und ein ausgezeichneter Schauspieler, Herr Maran, sein Star.

Längst wäre das Ringtheater, das unseligste Kind des volkswirtschaftlichen Aufschwunges, gegründet als „Komische Oper“, uns aus dem Gedächtnisse geschwunden, erhielte nicht die schreckensvollste Katastrophe sein Andenken wach, erinnerte nicht das Sühnehaus auf dem Schottenring in seiner feierlichen Architektur inmitten nüchterner Zweckmäßigkeitsbauten an jenen grauenvollen Abend, da mehr als 300 Menschen den Flammentod starben. Als Bühne hatte es niemals Glück; Wagehälse, die nichts zu verlieren hatten, betraten es, schmähliche Bankerotteure verließen es. Unvergessen ist auch noch die Leidensgeschichte des Stadttheaters. Errichtet, um den Wettstreit mit der Burg aufzunehmen, sank es trotz Laube mehr und mehr, bis es unter Carl von Bukovics das Theater der besseren Schwänke wurde. So schien es lebensfähig zu sein, als es die Flammen verzehrten. Immerdar von einem beharrlichen Glücke getragen ist bis nun nur das Volkstheater gewesen. Ein ganz ausgezeichnetes Personal, mit

einzelnen Lückenbüßern, vielen in ihrer Art vortrefflichen Darstellern, die aufs Volksstück und das Lustspiel sehr gut zusammen gestimmt sind, anständige, bis zu sehr beträchtlicher Höhe ansteigende Gagen, ein dem Hause anhängliches und dankbares Publikum, das sich freilich bei Gelegenheit sehr erboßen kann, ein liberaler und ein wohlwollender Geist den Angehörigen gegenüber, ein Geschäftstheater mit einem Worte, das aber das rein Geschäftliche geschickt zu maskieren versteht. Anzengruber war sein erster Schirmherr; dann kam Richard Voß; Brociner errang hier seinen großen, seinen bisher einzigen Erfolg; Schnitzler debutierte da, und auch sonst bis auf Langmann herunter fand hier manches Talent seine Förderung. Gegenwärtig dominiert Karlweis und Blumenthal. Die Leidensgeschichte des Raimundtheaters fast von seiner Gründung, gewiß aber seit der Eröffnung des gänzlich verunglückten Hauses ist noch in aller Erinnerung. Intriguen gegen den ersten Direktor, die in einem förmlichen Staatsstreich ihre Bekrönung fanden. Sein stärkster Erfolg Carl Costa: „Bruder Martin", dessen Wirkung man sonst nirgends in der Welt versteht. Gegenwärtig herrscht in der Wallgasse Gethke und Resignation. Es scheint sich eine Art Stammpublikum zu bilden, das aber derbere Kost erwartet und gewöhnt ist. Man muß allen litterarischen Träumen endgiltig entsagen und sich mit der Posse bescheiden, will man das sinkende Schiff über Wasser halten und vielleicht über eine Zeit die Mittel zu einer durchgreifenden Reparatur erschwingen.

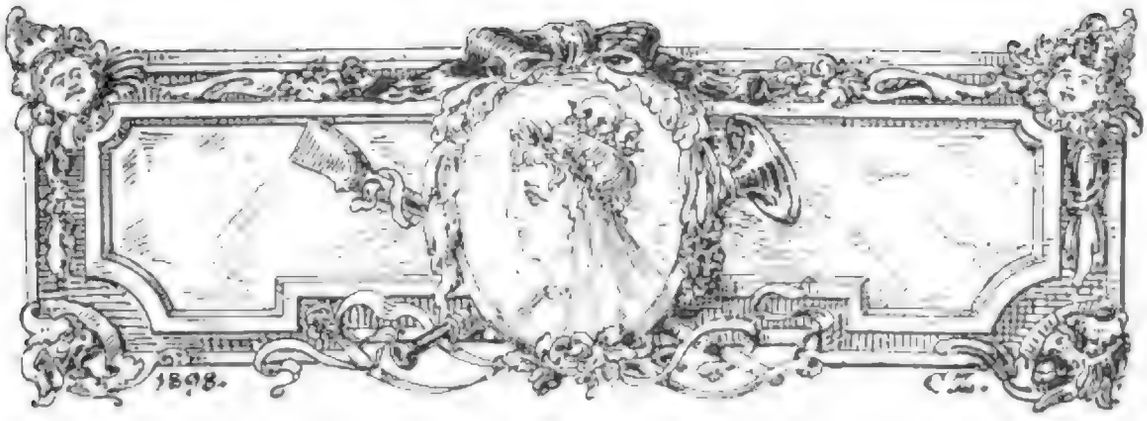
Man sieht auch in dieser kurzen Darstellung der letzten fünfzig Jahre Wiener Privattheater die tiefen und schweren Schatten. Wenigen Direktoren war es vergönnt, zu einigem Erfolge zu gelangen. Zweien davon, Strampfer und Jauner, entriß späterhin dieselbe Spielbank ihr Vermögen, das sie an ihr gewonnen hatten. Schlimme Scenen haben wir miterlebt — Schauspieler, die mitten im Winter brotlos dastanden und sich um den traurigen Erwerb von Schneeschaufern bemühen mußten; wiederholt mußte in der Millionenstadt Wien die öffentliche Mildthätigkeit, und nicht etwa für Mitglieder einer rasch von einem Abenteurer zusammengerafften Truppe, nein, für Angehörige von Kunstinstituten mit einer ruhmreichen Vergangenheit, angerufen, in der Residenz, der Stätte der stolzesten Theatererinnerungen Deutschlands überhaupt, auf Teilung gespielt werden. Man gab dann in der Regel — Nestroy, und so gilt denn ein Nestroy-Cyklus für ein letztes Notsignal, das Versinkende abbrennen. Man kann aber nicht einmal behaupten, dies sei erst in den letzten Jahren so geworden. Allerdings ist Schlögl der Meinung, die leidige Politik sei schuld; aber in einer Zeit, die jedes Erwachen des politischen Geistes ängstlichst hintertrieb, die dies Riesenkindlein mit tausend weisen Anordnungen umschnürte, in der nicht ganz unrichtigen Erkenntnis, mit welchen Gefahren sein sich Strecken diesen künstlich gefügten Staat bedrohe, in der „guten alten Zeit" also sind gleichfalls Unternehmen nach Unternehmen verkracht und das Wiedener Theater wurde auch einmal — ausgespielt! Ein Weinhändler gewann es; der weise Mann aber zog die 300 000 fl. Konventionsmünze, die man in Gold dafür bekam, zog seinen nunmehr doppelt gesegneten Weinpantsch in Ungarn den Wonnen eines Bühnenleiters vor, mehr als Cincinnatus; denn diese Flitterkrone reizt gewaltig und verblendet die Klügsten. Wenn derlei aber bei einer allgemeinen und tief gewurzelten Leidenschaft für das Theater dennoch immer wieder sich ereignen konnte, woran liegt das? Wie ist das hier möglich, wo sich immer noch um einen Schauspieler förmliche Faktionen bilden können, wo er, wenn er Glück hat, in einer Weise gefeiert, gehätschelt, verzogen wird, dergleichen man sonst kaum kennt?

Es scheint, die Leidenschaft war bei uns immer intensiver als extensiv. Nicht so gar viele wurden von ihr befallen; diese aber rasten alsdann desto heftiger und täuschten durch die Glut ihrer Extasen über ihre Zahl. Und ihre Begeisterung haftete immer mehr am Persönlichen, das sich leichter verbraucht und abnützt als das sachliche Interesse. Auch sind wir grenzenlos verwöhnt. Eine mindere Vorstellung ist uns dann nicht minder, sondern ist gleich niederträchtig, ein Skandal, eine Affenschande. Unser Publikum geht nicht gerne die Mittelstraße, und ein Direktor, der sich auf ihr bewegen wollte, käme nicht gut zu seinem Ziel. Sie wollen zujauchzen können oder beschimpfen. Noch aus jener Zeit, in der das Theater so ziemlich die einzige öffentliche Angelegenheit war, über die man sich erhitzen durfte — sie wollen Partei nehmen können. Nicht während der Aufführung selbst — denn sie haben gute Manieren und erst ganz neuerdings beginnt bei unsern Premièren nach Berliner Muster jener Geist der Ungeberdigkeit sich zu regen, der sich laut und lärmend Luft macht, manches Unrecht übt und auch die Kritik beeinflußt, die sich der Atmosphäre, in der sie weilt und empfangen wird, nicht gut entziehen kann. In allem aber halten wir es gerne wie mit unserer Küche: was nicht ganz so zubereitet ist, wie wir es eben gewöhnt sind, das mögen wir nicht.

Dazu hat es uns in unſern Privattheatern eigentlich immer an wirklichen Leitern gefehlt. Sie haben ſich jederzeit kampflos oder doch mindeſtens ſehr bald eines beſſeren belehrt, dem Geſchmack eines ſehr verehrlichen Publikums unterworfen. Sie ſtanden obenan in demſelben Sinne und mit dem gleichen Anſehen, mit dem der Wetterhahn über dem Dachfirſt ſteht. Jeder Laune und jedem Wandel des Geſchmackes zu dienen befliſſen, klagten ſie über Undank, ſobald ihr ſehr launenhafter Herr, die vielköpfige Menge, müde dieſer ewigen Fügſamkeit und tyranniſch, wie ein verzogenes Kind, lüſtern nach Abwechslung, Neues, Unerhörtes von ihnen begehrte. Und unſere Bühnen gravitierten alle zu ſehr nach der inneren Stadt. Vordem war ſie der Bezirk des Adels, des Reichtums, mit einem Worte der höheren Lebens- und Luxusbedürfniſſe. Neuerdings und nach dem Muſter anderer Großſtädte wird ſie mehr und mehr Geſchäftsviertel. Damit allein hat ſich eine folgenſchwere und vielleicht in ihrer ganzen Bedeutung noch nicht erkannte Wandlung vollzogen. Die Bühnenkunſt muß ſich mehr an die Peripherie begeben. Dort ſind weite Schichten des Volkes zu entdecken, die das Theater eigentlich noch kaum kennen, bei denen Werke, die in der Stadt und ihrer nächſten Nähe ſchon ſkeptiſchem Lächeln begegnen, wie neue, unerhörte Funde wirken müßten.

Gewiß: an vielem trägt die Not der Zeit ſchuld. Es geht uns übel. Der Erwerb ſtockt in einer böſen Art. Das Kapital verkriecht ſich und die Wiener Teuerung, dieſe eigentlich unbegreifliche Teuerung für die Hauptſtadt eines mit allen Segen der Natur überreich bedachten Landes, ſteigt und bedrängt ganz beſonders unſere mittleren Schichten. So notwendiger wäre die Gelegenheit, ſich zu zerſtreuen und in der Not des Augenblickes einen Auslug in heiterere Gefilde zu gewinnen. Wir leben eine vielleicht erzieheriſche Kriſis durch; vielleicht kommen wir härter gehämmert, freudiger zur Arbeit und alſo auch zum Genuſſe aus ihr hervor. Vielleicht, vielleicht auch nicht. Gegenwärtig gleichen wir auch in Theaterdingen einem Erben. Die Zinſen reichen lange nicht mehr. Es thut not, daß man auf einen Erwerb bedacht ſei. In dem Augenblicke, da wir ernſtlich arbeiten wollen, wird es gerade bei uns nicht am Erfolge fehlen.

J. J. David.



Sic transit!

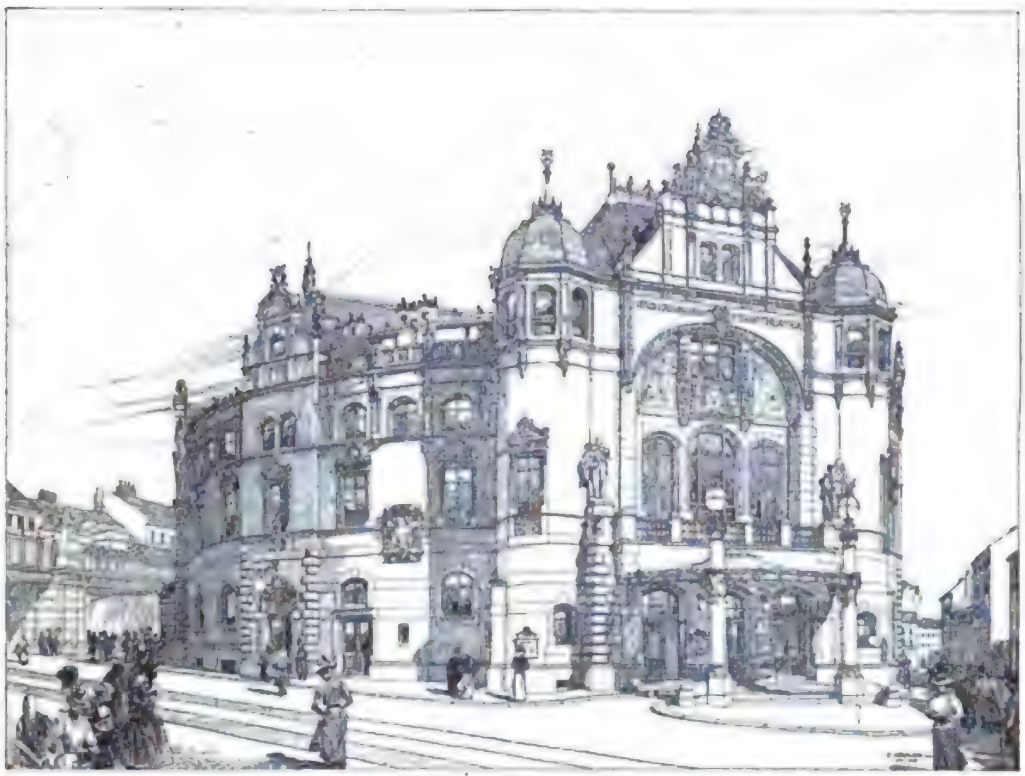
Mein geistiges Heim, die Stätte, in welcher all mein Wesen, Denken und Streben frühzeitig Wurzel schlug und durch eine merkwürdige Fügung des Schicksals sich zur möglichsten Höhe entwickelte, war das alte Burgtheater. Nach kurzer Wanderzeit, gleichsam nach einem Noviziat, wurde ich den Ordensgeistern dieses Tempels beigeschlossen und verblieb zeitlebens in diesem Orden. Nur kurze Ausflüge in die Welt, durch welche ich heimische künstlerische Lehre und Glauben verkündete, abgerechnet, gehörte all meine Zeit und Arbeit unserm Kloster. Es wirkte auf den Beschauer nicht durch äußere Pracht, aber es lag auf solcher Höhe, daß es weithin sichtbar war. Wer da eintrat, insbesondere an Festtagen, konnte sicher sein, wenn er nur irgend dazu befähigt war, einen Eindruck mit sich fortzunehmen, der ihn über das Leben erhob und einen Schatz für die Erinnerung schaffte, an dem er noch manches Jahr sich erbauen konnte. Das Kloster hielt wohl an bestimmten Regeln und Gesetzen fest, die aus dem Wesen seines künstlerischen Glaubensbekenntnisses hervorgingen, aber es blieb mit dem wechselnden Leben der Welt in inniger Berührung. Wer als ein Berufener eintrat, brachte ja immer wieder neue Weltluft mit, die er in der fortschreitenden Zeit geatmet hatte, und nur wenige Talente zogen wieder fort, um an goldenen Schätzen zu gewinnen, was hier nicht zu holen war. Ein starkes und reizvolles Talent bedurfte ja immer einen Zusatz idealen Strebens und eines stolzen Bewußtseins, diesem Tempel der Kunst anzugehören und dadurch ein oberster Träger deutscher Kunst auf diesem Gebiete zu sein, um dem Drange nach Geldgewinn widerstehen zu können. Wer dies über sich vermochte, schloß sich inniger an den Gral dieses Tempels, dessen geistiges Wesen im ersten Dritteil dieses Jahrhunderts Schreyvogel gebildet hatte. Durch ihn wurde erfüllt, was Kaiser Josef beabsichtigt hatte, eine Bildungsstätte höchster Art, eine Schatzkammer, in welcher sich die dichterischen Kostbarkeiten der führenden Nationen zusammen fanden, trotz dem Kampf mit der Grenzsperre der damaligen Zensur. Diese Idee und der familienhafte Sinn, der an der Scholle festhielt, machten das Burgtheater zu jener einzigen Erscheinung, die sich von allen andern Theatern unterschied und nur im Théatre français seinesgleichen hatte. Es behielt diesen Charakter bis zu seinem Ende, als welches der Schluß des alten Hauses am 12. Oktober 1888 betrachtet werden muß.

Das neue mit verschwenderischem Prunk, aber ohne jedes Verständnis der dramatischen Kunst erbaute Haus wurde nur sein Grabmal. Hier wehrt es sich seines Lebens in stetem Kampf mit lebensfeindlichen Elementen, welche mit dem Geiste der Zeit und deren Trägern auf der Bühne wie im Zuschauerraum naturgemäß eindringen. Das letzte Decennium brachte noch manchen Abend, an welchem der alte Geist auch in den jungen Kräften aufflammte. Er wird im zwanzigsten Jahrhundert erblassen, nicht weil er sich in einem innern Widerspruch mit dem immer gleichen Wesen dramatischer Kunst befindet, sondern weil er in dem Sinne und der Geistesart seiner mitlebenden Welt nicht mehr die Bedingungen vorfindet, unter denen allein er leben kann. Die geistige Erziehung des Menschengeschlechts, sein fortschreitendes Wachstum hat das Eigentümliche, daß ein Zweig an seinem Lebensbaum abdorren muß, wenn ein anderer ans Licht dringt.

So wird das Burgtheater aus mannigfachen Ursachen den andern Theatern gleich werden, aber damit wird auch die Existenz dieser Kunst als lebendige Erscheinung des Dramas in deutschen Landen aufhören und damit auch im Volke das Bewußtsein des Besitzes dieser großen Kunst, ja sogar das Bedürfnis, wie in England. Man wird wahrscheinlich bei der zunehmenden Menschenmasse noch viel mehr Gebäude zählen, welche den Namen des „Theaters" führen, und immer wird die Natur einzelne schauspielerische Begabungen hervorbringen, aber es wird keine Pflegestätte des dramatischen Kunstwerks mehr geben. Dazu gehören Bedingungen, die sich in 5000 Jahren nur ein paarmal zusammen gefunden haben. Die Demokratie ist in der Geschichte eines Volkes gewiß ein notwendiges, vermutlich auch wünschenswertes Stadium, aber es giebt Blüten, welche in dieser Sphäre absterben müssen, und dazu gehört die Erscheinung der dramatischen Kunst, wie wir sie unter dem Namen des „alten Burgtheaters" gesehen haben. Wer es nicht mehr gesehen hat, wird nichts entbehren; ich aber bin von der Erinnerung an die letzte Epoche dieser Herrlichkeit, die ich von 1848—1888 genossen, so erfüllt, daß ich ungescheut bekenne: wenn mir Gott zugestände, mich noch einmal die Jugend genießen zu lassen, aber mit der Bedingung, dieses Erlebnis vergessen zu müssen, so würde ich diese Gnade ablehnen.

Wien.

Jos. Lewinsky,
k. k. Hofschauspieler.



Das Kaiserjubiläums=Stadttheater.

Als in Oesterreich die Losung ausgegeben wurde, das denkwürdige Ereignis der 50jährigen Regierung des Kaisers Franz Josef festlich zu begehen, und als sich die Projekte für eine würdige Feier überstürzten und einander an Großartigkeit zu überbieten suchten, da ließ der Kaiser den Wunsch aussprechen, daß sein Jubiläum nur durch Wohlthätigkeitsakte oder durch die Errichtung gemeinnütziger Werke gefeiert werden möge. Und dieser edeln Weisung verdanken wir in Oesterreich eine Fülle von öffentlichen Werken, an denen sich der Gemeingeist aus Anlaß des Kaiserjubiläums beteiligte.

In der Reihe dieser Schöpfungen befindet sich auch eine Volksbühne — das Kaiserjubiläums-Stadttheater in Wien. Dieses Theater wurde auf derselben Grundlage, auf welcher schon drei Bühnen in Wien entstanden waren, aufgebaut: man ließ das Kapital auf Anteilscheinen in den Kreisen des Publikums zeichnen. Aber eine so breite, volkstümliche Basis wie das Kaiserjubiläums-Stadttheater hier erhalten hat, besaß nie vorher ein Wiener Theater. Während das Wiener Stadttheater im Jahre 1872 von etwa 100 Bourgeoisfamilien gebaut wurde, das deutsche Volkstheater etwa 400, das Raimund-Theater 500 Gründer zählte, stützt sich das jüngste Wiener Schauspielhaus auf 2000 Wiener Familien. Es ist also in der That ein Jubiläums-Angebinde weiter Volkskreise für den Kaiser Franz Josef, und das Theater führt mit Bewilligung des Kaisers seinen Namen, die Fassade trägt sein Porträt, und die goldene Reichskrone leuchtet vom Giebel des Hauses. Eigentümerin des letzteren ist vom Tage der Fertigstellung ab die Stadt Wien, die den Bauplatz zur Verfügung stellte. Das Kapital der Gründer wird verzinst und in 52 Jahren amortisiert.

Digitized by Google

Die Eröffnung des Kaiserjubiläums-Stadttheaters war für den 2. Dezember, den Tag des Regierungsantritts des Kaisers, geplant. Da aber seit dem Tode der Kaiserin alle Festlichkeiten verstummt sind und für diesen Tag alles Gepränge abgesagt wurde, so verschob man auch die Eröffnung des Kaiserjubiläums-Stadttheaters auf den 10. Dezember. Die Eröffnungsvorstellung, die wahrscheinlich durch den Besuch des Kaisers wäre ausgezeichnet worden, wird nunmehr auch ganz still verlaufen. Ein kleines lokales Festspiel von Franz Wolff, das unter dem Titel: „An der Währinger Linie" die Oertlichkeit im alten Wien verherrlicht, wo heute das Theater steht, wird den Eröffnungsabend einleiten, und dann folgt Kleists „Hermannsschlacht".

Adam Müller-Guttenbrunn, der Direktor des neuen Theaters, hat aus den Quellen heraus in einer kleinen litterarischen Arbeit nachzuweisen gesucht, daß Heinrich von Kleist bei der Abfassung der „Hermannsschlacht" im Jahre 1809 die damalige Situation Deutschlands und nichts anderes kennzeichnen wollte und daß der Sieger von Aspern — Erzherzog Karl — ihm vorschwebte, als er den Cherusker bildete. Die Schrift bringt sehr viele Details, die in der That geeignet sind, die innigen Beziehungen Kleists zum damaligen Oesterreich klarzulegen. Seine „Hermannsschlacht" sandte er am 1. Januar 1809 an das Burgtheater ein, sie wurde aber nie von einer Wiener Bühne aufgeführt.

Die zweite große Vorstellung des Kaiserjubiläums-Stadttheaters soll Schillers „Turandot" sein. Dann folgen Anzengruber, Grillparzer, Raimund und andere deutsch-österreichische Dichter. Direktor Müller-Guttenbrunn, der seinerzeit auch das Raimund-Theater begründete und dasselbe drei Jahre lang auf Grund eines rein deutschen Spielplanes führte, will hier neuerlich den Versuch einer deutschen Nationalbühne auf landschaftlich-lokaler Grundlage unternehmen. Er behauptet, daß gerade Wien der geeignetste Ort sei für ein solches Beginnen, weil dort seit hundert Jahren ein reicher Schatz von Lokaldichtungen höherer Art (Raimund, Nestroy, Anzengruber 2c.) aufgespeichert worden ist.

Sein Versuch, den er diesmal nicht als bestallter Direktor, sondern als Pächter mit eigenen Mitteln und auf eigene Gefahr unternimmt, verdient jedenfalls in hohem Maße die Beachtung der deutschen Theaterwelt.

Das Personal des Kaiserjubiläums-Stadttheaters ist mit Rücksicht auf das besondere Programm des Theaters gewählt worden und die Mehrzahl der Mitglieder dürfte nur in Oesterreich bekannt sein. Gleichwohl finden wir darunter auch Schauspieler, die in Berlin, Hamburg, Köln, Leipzig, Wiesbaden, München und an andern Orten gewirkt haben.

In Wien ist das Interesse für das neue Kaisertheater ein allgemeines.

Das Theatergebäude wurde von zwei Schülern der bekannten Firma Fellner & Helmer, den Architekten Alexander Graf und Franz Freiherr v. Krauß hergestellt. Es ist außen in deutscher Renaissance gehalten, im Innern aber griffen die Künstler doch zu dem heiteren Rokoko. Der Zuschauerraum faßt 1855 Personen und hat ausschließlich Sitzplätze. Die Bühne ist groß und mit den neuesten maschinellen Einrichtungen ausgestattet, sie erscheint allen Aufgaben gewachsen.

Das Kaiser-Jubiläums-Theater in Wien.

Adelina Nicoletti — Heinz Stöhr — Sarolta Rettich-Pirk

Joseph Krägel (Regisseur) — Agathe Barsescu — Amand Pohler (Regisseur)

Photographien aus den Ateliers: J. E. Mahn-Wien. C. Pietzner-Wien. G. v. Németh-Wien. E. W. Kurtz-Wiesbaden. Max Balde-Salzburg-Badgastein.

Etwas über Sonnenthal.

„Nathan"

Wenn man 436 Seiten über einen Bühnenkünſtler geſchrieben,*) in denen ſein ganzes Leben dargeſtellt erſcheint und er ſelbſt darin als Künſtler wie als Menſch eingehend gewürdigt wurde, iſt es in der That ſchwer, nach ſo kurzer Zeit — denn was bedeuten 2 Jahre in dem Leben eines Schauſpielers — ſchon wieder Leſenswertes über den Künſtler zu veröffentlichen.

Und das Mitgeteilte muß ja auch noch den Vorzug beſitzen neu zu ſein, und das iſt in dieſem Falle doppelt ſchwierig. Nicht einmal in dramaturgiſcher Beziehung läßt ſich Neues vermelden, denn ſeit 1896 wurde Sonnenthal nicht einmal Gelegenheit geboten, ſich in einer neuen größeren Rolle dem Publikum zu zeigen und ſich mit einer nennenswerten Aufgabe zu beſchäftigen. Denn die Neubeſetzungen von „de Silva" in „Uriel Acoſta" und „Thibaut" in „Jungfrau von Orleans" können doch nicht zum Gegenſtand einer kritiſchen Erörterung genommen werden. Alſo auch auf dieſem Gebiete nichts Neues weit und breit.

Wenn man noch nach Art der jetzt ſo populär gewordenen Rundfragen an eine Anzahl hervorragender Zeitgenoſſen herantreten könnte, um dieſe nach ihrer perſönlichen Anſicht über Sonnenthal zu fragen, da käme vielleicht ſo manches Kleine und Intereſſante zutage. Aber die Zeit drängt. Doch halt! da in der elften Stunde wird mir plötzlich Rat. Ich habe ja ſelbſt eine hervorragende, bezw. hochſtehende Perſönlichkeit über Sonnenthal reden gehört. Mir iſt gar manches im Gedächtnis geblieben und ich will verſuchen, mich an mehr zu erinnern:

Es war im Oktober 1895, als ich mich zu dem leider bereits dahingeſchiedenen Erzherzog Carl Ludwig von Oeſterreich, (dem älteſten Bruder unſeres kunſtſinnigen Monarchen), dem werkthätigen Förderer von Kunſt und Wiſſenſchaft in unſerm Vaterlande begab, um demſelben meinen tiefgefühlteſten Dank auszuſprechen für die bereitwilligſt erteilte Erlaubnis, demſelben die Sonnenthal-Biographie widmen zu dürfen.

Mit ganz beſonderer Liebenswürdigkeit empfing mich der hohe Herr, und ſeine, übrigens von allen habsburgiſchen Prinzen gerühmte gewinnende Art raubte mir gleich in der erſten Minute der Audienz jedwede Befangenheit und ließ mich frei und offen an der mit großer Gewandtheit vom Erzherzog geführten Konverſation teilnehmen. Die erſten Fragen waren mehr allgemeiner Natur, und doch ſchien es mir ſofort, als wollte der Prinz ſich recht eingehend über Theaterverhältniſſe, denen er ſtets großes Intereſſe entgegenbrachte, unterhalten laſſen.

Auf Sonnenthal ſelbſt eingehend, fragte er mich viel nach ſeinen privaten Verhältniſſen, ſeinen Eigenſchaften und Gewohnheiten, ſeinem Verhalten als Vater und Freund, kurz, wie er ſich ſcherzhaft ausdrückte, über „Sonnenthal im Schlafrock". Bevor ich noch zur Beantwortung der einzelnen dieſer Fragen ſchreiten konnte, erwähnte der Erzherzog mit einer gewiſſen Genugthuung:

„Ich kenne zwar ſelbſt ſein Heim und habe ihn, wie Sie vielleicht wiſſen, wiederholt beſucht, aber ich habe Sonnenthal ſo lieb, daß ich gerne mehr von ſeiner Häuslichkeit wiſſen möchte."

*) Adolf Sonnenthals Biographie. Ein Beitrag zur Geſchichte des modernen Burgtheaters von Ludwig Eiſenberg. E. Pierſons Verlag, Dresden.

Digitized by Google

Apelles („Meister von Palmyra")

Nun, ich gab mir alle Mühe, dem Wunsch des Erzherzogs gerecht zu werden, und erzählte tapfer darauf los. Da plötzlich warf er ein:

„Sagen Sie mir doch, ist es wahr, daß Sonnenthal ein so guter Jude ist, oder posiert er dies nur?" Auf diese etwas delikate Frage antwortete ich reserviert, daß im allgemeinen angenommen wird, Sonnenthal sei in der That fromm und gläubig.

„Und das ist recht und schön von ihm", bemerkte der hohe Herr, „denn man soll, in welcher Religion auch immer auferzogen, dieselbe heilig halten, ich habe dies auch stets gethan, und glauben Sie mir, auf solchen Menschen ruht Gottes Segen."

„Sonnenthal ist dessen", gab ich zurück, „auch zu jeder Stunde eingedenk und kann gerade in dieser Beziehung seinen Glaubensgenossen als Beispiel vorgeführt werden. Ja, einmal gaben seine religiösen Ansichten sogar Gelegenheit zu einer vorübergehenden Verstimmung zwischen ihm und einem seiner engsten Familienmitglieder."

Den kaiserlichen Prinzen schien diese Bemerkung zu interessieren, denn er wünschte darüber Näheres zu hören. Im Bewußtsein, keine Indiskretion zu begehen, zumal der Fall s. Z. allgemein bekannt wurde, erzählte ich, daß sein jüngster Sohn Paul, der bei der Kavallerie sein Einjährig-freiwilligen-Jahr abdiente, derartige Lust und Liebe zum Soldatenstand empfand, daß ihm von berufener Seite nahegelegt wurde, sich doch gänzlich demselben zu widmen. Und in der That, der junge Mann trug sich nach vortrefflich abgelegter Offiziers-Prüfung, da ihn auch der Oberst in seinem Vorhaben, Berufsoffizier zu werden, bestärkte, mit dem Gedanken, den Waffenrock nicht mehr abzulegen. Seine militärischen Aspirationen wurden jedoch gar bald zerstört, denn der Vater wollte es nicht zugeben, daß sein Sohn gelegentlich des Standeswechsels auch einen Religionswechsel, der in diesem Falle allgemein angeraten wurde, vornehme. Da nutzten keine Vorstellungen, kein Bitten, keine Erklärungen, der sonst so liebende Vater blieb standhaft im Bewußtsein, das Rechte zu thun. Da gab es nun keine weitere Opposition mehr, der diesmal allerdings wider Willen gehorsame Sohn zog den ihm so lieb gewordenen Waffenrock aus und trat als Beamter in ein großes Bankgeschäft.

Der Erzherzog zögerte einen Moment mit der Erwiderung, fuhr sich leicht über die Stirne, um dann zu bemerken: „Ja, es ist doch vielleicht besser so, denn wer kann wissen, was für Komplikationen etwa in späterer Zeit die Verschiedenheit der Religionen bei Vater und Sohn hervorgerufen hätte." — Und ohne meine Entgegnung abzuwarten, fuhr er rasch fort:

„Ist es nicht merkwürdig, daß kein Mitglied der Familie Sonnenthal das Talent desselben erbte? Allerdings kommt dies bei Bühnenkünstlern nicht oft vor, und mir ist in der Theatergeschichte mit Ausnahme der Devrients kein zweites Beispiel gegenwärtig. Sehen Sie, — scherzte der Prinz, — bei meinem jüngsten Sohn*) ist wieder eine ganz besondere Lust und Liebe fürs Theater vorhanden. Er hat auch schon, und zwar unter Sonnenthals Leitung, sich als Darsteller versucht, und wahrlich, man konnte ihm Talent nicht gerade absprechen."

Ermutigt durch die gute Laune des hohen Herrn, wagte ich hierauf die Bemerkung: „Wer weiß, was für ein hervorragender Schauspieler Seine kaiserliche Hoheit geworden wäre, wenn dessen Wiege in einem Bürgerhaus gestanden hätte."

Der Erzherzog konnte ein wohlwollendes Lächeln nicht unterdrücken. „Mein Sohn ist überhaupt ein

*) Erzherzog Ferdinand Karl.

„Faust" (II. Teil)

Digitized by Google

leidenschaftlicher Theaterbesucher," — fuhr er fort — „und verehrt speziell unsern Sonnenthal ganz außerordentlich. Wie verschieden und ungleich doch oft die Talente unter den Menschen verteilt sind! Der eine, dem es vom Schicksal beschieden wurde, eine Krone zu tragen, hätte vielleicht lieber diese oder jene ihm angeborene Fähigkeit im Leben verwerten mögen, während wieder der andere, seine eigene Begabung übersehend, zu den Höchstgestellten der Gesellschaft sehnsüchtig aufblickt." —

Nach dieser kleinen Abschweifung kehrte der hohe Herr wieder zu seinem Lieblingsthema, Theater, zurück. Und zwar dauerte es nicht lange und wir waren wieder bei Sonnenthal angelangt.

Jetzt schilderte der Erzherzog mit beredten Worten den gewaltigen Eindruck, den in neuerer Zeit besonders Wallenstein, Lear und Nathan auf ihn hervorriefen.

„Das sind Rollen, die auch in physischer Beziehung an den Darsteller die höchsten Anforderungen stellen, und Sonnenthal ist doch kein Jüngling mehr — wir sind ganz gleich alt." —

Eine Weile später wurde ich über die Vorarbeiten zur Biographie befragt, worauf ich erwähnte, daß es mit der Beschaffung des nötigen Materials seine großen Schwierigkeiten habe, zumal Sonnenthal selbst fast gar nichts, was über seine Person in Journalen erscheint, sammele und daher mit Ausnahme mündlicher Mitteilungen, die auch nur spärlich flossen, ich an ihm selbst so gut wie keine Unterstützung fand. Ich muß eben mit wahrem Spürsinn zu Werke gehen, lasse aber nichts unversucht, um das Lebensbild so getreu wie möglich zu schildern.

Der Erzherzog belobte meinen Fleiß; auch erkundigte er sich um die Anfänge von Sonnenthals Künstlerlaufbahn und war erstaunt zu vernehmen, daß der Künstler bei seinem ersten Auftreten in Wien nicht besonders gefiel und es nur der Energie und dem Scharfblick Laubes zu danken war, daß dem Debut das Engagement folgte.

„Merkwürdig, merkwürdig, und mehrere Jahre später fand man überall einen Sonnenthal-Nachahmer, leider auch Nachäffer", erwiderte in richtiger Erkenntnis der Thatsachen der kunstsinnige Fürst. Und erst die sogenannten Stimmporträtisten, die können einem wirklich den Genuß an den wahren Priestern der Kunst rauben. Ich selbst — spann er den Faden der Unterhaltung weiter — bin ein Feind alles Falschen und Unechten und kann mich nun einmal nie und nimmer mit dem Schauspieler-Kopieren befreunden. Ich verstehe überhaupt nicht, wie andere Vergnügen daran finden."

Endlich, die Audienz hatte schon länger als eine halbe Stunde gedauert, schien die Fragestellung zu erlahmen, und ich hatte das Gefühl, daß meine Verabschiedung bevorstehend sei. Ich hatte mich leider nicht getäuscht.

Der Erzherzog dankte mir nochmals für die beabsichtigte Widmung des Buches, reichte mir huldvoll die Hand und entließ mich mit dem wiederholt ausgesprochenen Wunsche, sofort nach Erscheinen des Werkes ein Exemplar zu erhalten, „das Sie mir aber wieder persönlich bringen müssen", — fügte er gnädig hinzu. — Beklagenswerter Weise konnte diesem Wunsche nicht entsprochen werden, denn mehrere Monate nach dieser für mich denkwürdigen Unterredung kehrte der Fürst von einer mit seiner Familie unternommenen Reise aus Afrika unpäßlich zurück. Das immer heftiger fortschreitende Leiden warf ihn auch bald aufs Krankenbett, und am 19. Mai 1896 hatte die österreichische Kunst an Erzherzog Karl Ludwig einen teilnehmenden Freund und Beschützer, Sonnenthal und ich einen hochherzigen, edeln Gönner verloren.

Ludwig Eisenberg.

Photographien: Atelier Dr. Székely-Wien.

6 2 3 1 4 5

„Die vier Gewinner“, Volksstück in 3 Akten von Philipp Langmann. In Scene gesetzt von Rud. Retty.

3. Akt, 9. Scene im Wiener Volkstheater.

1 Markovicz (A. Girardi). 2 Jörde (G. Rußeck). 3 Hofmann (Th. Weiß). 4 Rosa (J. Glöckner). 5 Pepschl (J. Giampietro). 6 Akrobat (E. Deutsch).

Digitized by Google

Wiener Komiker.

Der Humor ist das Spiegelbild der Volksseele; der Wiener Humor ist — wie die Wiener Volksseele — ganz subjektiv, ganz eigen: Gutmütig, etwas oberflächlich, lasciv und träumerisch, mit einer kleinen Beimischung von Wehmut. — Die Vertreter dieses echten Wiener Humors sind recht spärlich gesät, und auch ein Nachwuchs ist eigentlich nicht vorhanden. Kaum, daß ich vier Künstler finde, die ich als echte Wiener Komiker bezeichnen kann: Girardi, Blasel, Tewele und Straßmeyer. Wohl giebt es noch ziemlich viele gute Komiker an Wiener Bühnen, die ganz famos „wienerisch" sprechen und auch Lokalcouplets, mehr oder weniger stumpfsinniger Tendenz, mit Geschick zum Vortrag bringen, aber Wiener Komiker sind das nicht. Morgen an die Spree oder Pleiße versetzt, würden sie sich dort ebenso acclimatisieren, wie sie es in Wien gethan haben, im sächsischen oder Berliner Dialekt sprechen und singen ꝛc. ꝛc. — je nach Bedarf. Diese Künstler sind eben ihrer schönsten Zierde, ihrer nationalen Eigenart verlustig geworden und — wenn sie in Wien leben — ebenso wenig Wiener Komiker, als sie in Berlin Berliner Komiker wären. Von diesen soll hier nicht die Rede sein. — Ich will jetzt zum Thema zurückkehren und die wenigen echten Vertreter des Wiener Volkshumors zu charakterisieren suchen. Beginnen wir mit dem ältesten, mit Karl Blasel.

Am 10. Oktober 1831 in Wien geboren, wurde er als Knabe zum Chorsänger ausgebildet. Aber es behagte dem jungen Karl in Kirche und Konzertsaal sehr wenig; ein innerer Drang zog ihn zur Bühne. Bald konnte er seinen Wunsch verwirklichen, und schon 1849 wandte er sich, kaum 18 Jahre alt, der Theaterlaufbahn zu. Lange und eingehend sind seine Vorstudien gewiß nicht gewesen. Schon im folgenden Jahre treffen wir ihn als „Naturburschen und jugendlichen Liebhaber" am Stadttheater in Laibach. Bald darauf hat sich Blasel dem Fache zugewandt, in dem er Hervorragendes leisten sollte, der Komik. 1863 kam er nach Wien ans Wiedener-Theater, und hier bekam er endlich große komische Rollen. Zur rechten Zeit erschien Blasel in Wien. Das Theater, ganz besonders die der heiteren Muse geweihten Vorstadtbühnen, standen damals im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses. Es blühten Genrestück, Posse und Operette, die in Matras, Treumann und Knaack, in der Gallmeyer und Geistinger mustergiltige Interpreten fanden. Blasel hat sich ihnen würdig zugesellt. Vor allem sind es die komischen Figuren der Offenbachschen Operetten, in deren Darstellung er brillierte. Blasel geht auf den

Wiener Komiker.

Alexander Girardi.

Franz Tewele (Das neue Ghetto).

Leopold Straßmeyer (Fegefeuer).

Alexander Girardi (Fürstin Ninetta).

Carl Blasel (Die Lachtaube).

Digitized by Google

Photographien aus den Wiener Ateliers: J. E. Halm, N. Stockmann, L. Zwickl, Rudolf Krziwanek

parodiſtiſchen Charakter derſelben ein, ohne ſich ſelbſt dabei zu verleugnen. Aus den cancantanzenden Göttern und Helden Offenbachs guckt der urwüchſige, friſche Humor des Wieners an allen Ecken und Enden hervor. Blaſel hat ſeine Rollen aus ſich ſelbſt heraus neu geſchaffen. — Offenbachſchen Operetten, Wiener und Pariſer Lokalpoſſen verhalf er auch am Carltheater, wohin er einige Jahre ſpäter übergetreten war, durch ſeine virtuoſe Darſtellung zum Erfolge. Im gleichen Fache ſehen wir ihn darauf wieder am Wiedener-Theater, das er nur verließ, um (1885) die Direktion des Joſefſtädter-Theaters zu übernehmen, die er (1888) mit der des Carl-Theaters vertauſchte. Vor zwei Jahren hat er dieſe an Jauner abgegeben und wirkt jetzt als Komiker wieder an ſeinem lieben Wiedener-Theater, der Bühne, auf der er ſich vor nun 55 Jahren zum erſten Male dem Wiener Publikum vorgeſtellt hatte. — Es iſt erſtaunlich, mit welcher Friſche der faſt Siebzigjährige auf der Bühne agiert, tanzt und ſingt wie ein Jüngling; in ſeiner kernigen Urſprünglichkeit ragt er als letzter des großen Wiener Komikerdreiblattes Matras-Blaſel-Knaack in unſere Tage herein. Leider fehlt es ihm in letzter Zeit infolge des vielbeklagten „Niederganges der Operette" an dankbaren neuen Rollen.

Blaſels Spiel iſt derb-humoriſtiſch, verletzt aber nie die äſthetiſchen oder Anſtandsgrenzen. Bisweilen übertreibt er auch ein wenig, beſonders in der Parodie. Seine große Meiſterſchaft im Extempore befähigt ihn, ganze Akte „ſchwimmend" zurückzulegen. Leider unterlaufen ihm beim Extemporieren auch nicht ſelten recht ſchlechte Witze — gemeiniglich „Kalauer" genannt — beſonders wenn er ſich auf das Gebiet der Politik begiebt. In Auswahl und Vortrag von Couplets iſt Blaſel ſehr diskret. Er ſchreit weder ſo, wie viele ſeiner Fachkollegen, noch bringt er grobe Zoten. Das iſt bei einem Manne, der bei Offenbach in die Schule gegangen iſt und das Joſefſtädter Theater geleitet hat, doppelt löblich.

Blaſels Pendant in jeder Beziehung iſt Franz Tewele. Sein Humor iſt weit ſchärfer, ſein Witz ſpitzer als der Blaſels und ſeiner andern Kollegen. Auch hat er von allen die weitaus beſte Vorbildung genoſſen. „Ich bin in Wien geboren", ſo erzählt er ſelbſt (in einem Schreiben an den Verfaſſer), „und ſollte eigentlich Soldat werden, abſolvierte Real- und Militärſchule, ging aber dann — ſehr gegen den Wunſch meiner Eltern — zum Theater. Vorher war ich Schüler des verſtorbenen Hofſchauſpielers Meixner. In Brünn begann ich meine theatraliſche Laufbahn; von da kam ich nach Graz, dann ans Hoftheater nach München, wo ich mit Poſſart — wir waren beide Anfänger — zuſammen auftrat. Dann engagierte mich Carl Treumann nach Wien ans Carltheater, dem ich auch unter der Direktion Aſcher treu blieb. Als Laube das Stadttheater gründete, war ich einer der erſten, den er engagierte. Dem Stadttheater gehörte ich an, bis Laube die Direktion niederlegte (1880), dann führte ich durch 4 Jahre die Direktion des Carltheaters, legte dieſelbe nach dem Brande des Ringtheaters nieder, ging als Gaſt nach Amerika mit der Gallmeyer und Knaack und wurde nach meiner Rückkehr von Direktor Bukovics wieder für das Stadttheater engagiert. Nach dem Brande desſelben folgte ich dem Rufe von Tatarzy und Mitterwurzer ans Carltheater und verließ es, als dieſe Führung im trüben Poſſenwaſſer unterging." So weit der Künſtler ſelbſt. Ergänzend will ich noch hinzufügen, daß Gaſtſpielreiſen Tewele auch nach Berlin (wo er durch mehrere Jahre unter Lautenburg, L'Arronge und Förſter am Reſidenz- und Deutſchen Theater gaſtierte) und durch ganz Deutſchland führten. Als das „Deutſche Volkstheater" in Wien gegründet wurde, bot ihm Direktor Bukovics ein Engagement an, das er ſehr gerne annahm. Vor circa zwei Jahren verließ der Künſtler dieſe Bühne und wirkt jetzt nach einem ziemlich langen Interregnum als erſter Komiker am Carltheater. Franz Tewele iſt ein Schauſpieler, dem es mit ſeiner Kunſt wirklich ernſt iſt. Das „trübe Poſſenwaſſer", das

er leider nur zu oft zur Darstellung bringen muß, verabscheut er von Grund aus, und die ideale Mission des komischen Künstlers hat in ihm einen vollgiltigen Vertreter. Als Komiker steht Tewele an der Grenze zwischen der Komik an sich und der Lokalkomik. Aber sein eigentliches Element ist das Wienertum, dessen typische Gestalten er zu vollendeter Darstellung bringt. Wie alle unsere großen Wiener Komiker tritt er mit seiner starken Persönlichkeit oft genug aus dem Rahmen schlechter Stücke heraus, deren konventionell erlogene Schemenwelt er durch seine lebenswahre, ungemein charakteristische Darstellung belebt. Teweles Witz ist, wie schon erwähnt, scharf und beißend. Auch im geistvoll zugespitzten französischen Dialog leistet er vorzügliches. Staunenswert ist Teweles Routine, seine Findigkeit und Geistesgegenwart. So verbot z. B. bei der zweiten Aufführung des Schwankes „Die Schildkröte" die Wiener Polizeidirektion eine bei der Première anstandslos gespielte Scene, in der sich zuerst Fräulein Markwordt entkleidet und zu Bette begiebt und Tewele als Ehemann sodann ein gleiches thut. Das Verbot kommt knapp vor Beginn der Vorstellung. Alles ist ratlos: Wie soll man das „coucher" markieren? Doch Tewele findet einen Ausweg: Da ihm die Zensur jede Entkleidung verbietet — stopft er sich alle Taschen mit Kleinigkeiten voll, die er dann umständlich auf das Nachttischchen legt. Das Publikum weiß natürlich gleich, um was es sich handelt, — und die Polizei darf nichts einwenden. Die Scene war also gerettet.

Wir kommen jetzt zum größten der Wiener Komiker, zu einem Künstler im besten Sinne des Wortes: Alexander Girardi. Ich will vorerst seinen Lebenslauf kurz skizzieren. Geboren wurde Girardi am 5. September 1850 in der alten Pensionistenstadt Graz. Auf Wunsch seines Vaters erlernte er die Schlosserei. Aber immer mächtiger erwuchs in ihm die Liebe zur Bühne, und nach dem Tode seines Vaters, welcher als ehrsamer Handwerker von solchen Plänen nichts wissen wollte, durfte er sich ihr widmen. Die Erlaubnis dazu verdankte Girardi seiner Mutter, einer wackeren Frau, an der er zeitlebens mit rührender Liebe hing und der er ein liebendes Angedenken bewahrt hat. Ohne je dramatischen Unterricht genossen zu haben, betrat er im Juli 1869 als „Tratschmirl" (in Nestroys „Tritsch-Tratsch") die weltbedeutenden Bretter des Sommertheaters in Rohitsch-Sauerbrunn. Von nun an bewegt sich sein Lebenslauf beständig in aufsteigender Linie: Krems, Karlsbad, Ischl und Salzburg heißen die nächsten Stationen seiner künstlerischen Laufbahn. Schon 1871 sehen wir Girardi am Strampfertheater in Wien, wo damals die besten Lokalkomiker, wie Schweighofer und die Gallmeyer wirkten. Hier entwickelte sich Girardis Begabung fürs komische Fach zu schönster Blüte. Mit jeder neuen Partie setzte er sich fester in der Gunst des Publikums, und als er 1874 ans Wiedener-Theater übertrat, war er einer der beliebtesten Komiker Wiens. Am Wiedener-Theater verblieb Girardi über 20 Jahre. Erst 1897 verließ er es, und seit dem heurigen Jahre gehört er dem Verbande des Deutschen Volkstheaters an. Seine ersten Erfolge erzielte Girardi als Darsteller Straußscher und anderer Operetten. Sein „Frosch" („Die Fledermaus"), „Armer Jonathan" (Millöcker), „Vogelhändler" (Zeller) und „Cassim Pascha" „(Fürstin Ninetta" von Johann Strauß) sind noch heute unvergessen. Sehr mit Recht; denn Girardi gewährt als Darsteller dieser und ähnlicher Partien einen wirklichen Genuß. Aber zu wirklich idealer Vollendung brachte es der Künstler erst in den Raimundschen Zauberpossen, in Nestroys Schwänken und den Wiener Stücken von C. Karlweis. Sein „Valentin" („Verschwender"), „Zwirn" („Lumpazivagabundus" von Nestroy), Florian Heindl („Das liebe Ich" von Karlweis) sind wahre Prachtleistungen. Ein Wiener Kritiker hat seinerzeit einmal von Girardis „unsichtbarer Charakteristik" gesprochen; ein gutes Wort: Sobald Girardi zu spielen beginnt, stehen wir im Banne einer unsichtbaren Macht, seiner unsagbar feinen Charakterisierungskunst. Mit einer Nuance der

Stimme, des Tonfalls, einem Zucken ſeines ungemein ausdrucksvollen Geſichtes erreicht er mehr als andere mit Pathos und Poſe. Nicht umſonſt habe ich betont, daß Girardi niemals „dramatiſchen Unterricht“ genoſſen hat. Was hätte die Unnatur und geſchraubte Poſe, wie man ſie ſyſtematiſch an unſern Konſervatorien — z. B. am Wiener — lehrt, aus unſerm Girardi gemacht? Vielleicht ein „Mitglied des k. k. Hof-Burgtheaters“, ganz gewiß aber nicht jenen genialen Künſtler, den wir in ihm ſchätzen und verehren. — Hermann Bahr ſchrieb nach der Première des „lieben Ich“, noch unter dem Eindruck von Girardis Meiſterleiſtung: „Wir haben erkannt, daß er der größte tragiſche Schauſpieler iſt, den unſere Stadt beſitzt!“ Vielleicht klingt das abſurd, vielleicht iſt es dieſer Satz auch, aber ein tiefer Sinn ſteckt doch in dieſen Worten: der tiefſte Grund jeder Komik iſt ja tragiſch, und Girardi iſt der komiſchen Kunſt völlig auf den Grund gekommen. — Viel Schönes wird über den Coupletvortrag Girardis geſagt. Auch ich kann nicht leugnen, daß Girardi in dieſem Fache das Möglichſte leiſtet, daß ſein Vortrag ſcharf pointiert und geiſtvoll iſt; aber ich ſehe darin eine Feſſel, die Girardi noch abſtreifen muß, einen Flecken an ſeinem künſtleriſchen Ehrenſchild: läppiſche Couplets ſingen — das treffen Wittels, Kornau und wie die Schreihälſe alle heißen, auch. Das mögen ſich vielleicht die Komiker der Operette, wie z. B. der treffliche Blaſel, erlauben, aber für Girardi ziemt ſich das nicht mehr. Unſere Couplets ſind — ſo ziemlich ohne Ausnahme — nichts als verſifizierter Blödſinn; und Blödſinn treiben ſteht Künſtlern vom Range Girardis ſchlecht an.

Eine direkte Fortſetzung Girardis ſcheint mir Straßmeyer zu ſein. Ich ſage „Fortſetzung“, um anzudeuten, daß er nicht bloß Girardis Manier kopiert, wie das viele Komiker „minorum gentium“ thun, ſondern auch in ſeinem Geiſte wirkt. — Das Wienertum hat in Straßmeyer einen ganz ausgezeichneten Vertreter und Darſteller. Sein „Tullinger“ („Das Fegefeuer“ von Engel und Gettke) iſt ein wahres Kabinettſtück derber Charakteriſierungskunſt und gemütlichen Humors. Auch als Interpret Raimunds leiſtet er Tüchtiges. Leopold Straßmeyer ſteht heute dort, wo Girardi vor 9—10 Jahren geſtanden: Er iſt ein tüchtiger Lokalkomiker mit vielverſprechender Begabung. Vielleicht entwickelt ſich ſein Talent zu einer Girardi ebenbürtigen Höhe, und wir haben in ihm einen vollen Erſatz, einen kongenialen Nachwuchs.

Brauchen könnten wirs!

Wien. Maximilian Garr.

Beim Walzerkönig.

Vor einigen Jahren hatte sich eine Enquête gebildet, um festzusetzen, welche Namen berühmter Persönlichkeiten in der ganzen Welt die weiteste Verbreitung gefunden hätten, und das Resultat ergab die Namen: Königin Victoria von England, Bismarck und — Johann Strauß.

Die drei Namen repräsentieren drei Königreiche. Neben dem imponierenden Ausdruck von Macht und Kraft erscheint siegreich und strahlend als Herrscherin die frohe Lebenslust, die heitere Freude — das Zeichen, in welchem Johann Strauß kam, sah und siegte. Denn wo er mit seinem musikalischen Marschallstabe erschien, wo seine hinreißenden Melodien erklangen, dort eroberte er Herz und Sinn im Sturm, dort bannte er Trübsinn und üble Laune und beschenkte die Unterjochten mit blühenden Rosen und duftenden Blüten aus seinem Zaubergarten.

Man nannte ihn den Wiener Anakreon. Man möchte ihn auch den Wiener Orpheus nennen. Und man möchte auch zu diesen beiden Bezeichnungen noch gerne etwas hinzufügen, etwas Unsagbares, süß Geheimnisvolles, das dem Zauber und der wonnig-berauschenden Wirkung seiner Musik annähernd gliche.

„Wenn man Rossinische Melodie mit Watteaus Farben und Carlo Gozzischer Laune mischt, dann erhält man einen Walzer von Johann Strauß" — hat einst ein begeisterter Verehrer des Meisters gesagt, und so geistreich komponiert diese chemische Mischung auch sein mag, so ist der Vergleich immer doch nur ein teilweise zutreffender, der — wie alle Vergleiche — zu viel und zu wenig sagt.

Treffender ist ein hübsches Scherzwort Franz Liszts, das er gerne bei gelungenen Produktionen seiner Schüler anwandte: „Nur mit sich selbst zu vergleichen!"

Die Wirkung von Strauß' Musik ist ganz einzig. In dem Glanze des Hofballes, wo herrliche Frauen in blendendem Schmucke, stolze Fürsten und Marschälle in prunkenden, ordengeschmückten Uniformen Sinn und Auge berauschen — oder in den Kaffeehäusern des Praters, wo ein durchaus gemischtes Publikum bei Salami, Käse und Bier den Tönen der Militärmusik lauscht, — am stillen Winternachmittag, wenn sich Zwei zusammensetzen, um vierhändig Straußsche Walzer zu spielen, — in den Nord- und Ostseebädern, wo oft sehr zweifelhafte Musikkapellen die Wiener Walzer als Trumpf ausspielen — überall erfolgt die fabelhafte, unbeschreibliche Wirkung, und durch das trunkene Ohr schleicht sich ins zitternde Herz die schmeichelnde Frage: „Ist denn das Leben wirklich so schön?" —

Es giebt keine andere Musik, die so viel beglückende Verheißung auf reine, ungemischte Lebensfreude erweckt, keine, welche für den überschäumenden Frohsinn, für Scherz und graziöse Wehmut feinere und verführerischere Accente hat. Nicht eine Spur von Trivialität oder Frivolität ist in den Hunderten von Werken Johann Strauß' zu entdecken. Seine Heiterkeit ist kräftig und natürlich, aber offenherzig und harmlos. Junge, gesunde Menschen mit frischgeröteten Wangen und fliegenden Haaren, mit roten Lippen und warmen Herzen umschlingen einander und tanzen frohgemut ins Leben hinein.

Alfred de Musset hat vom Wiener Walzer gesagt: „Nur in einem Lande, wo man *liebt*, konnte solche Musik entstehen!“ Das ist wahr, der Straußsche Walzer ist durchtränkt von dem holdesten Lebensrausch, von der Liebe, aber es ist nicht die frivole Liebe des Cancans und nicht die heiße Leidenschaft des Saltarello oder Fandango, es ist auch nicht der derb-sinnliche Gefühlsausdruck des Czárdás — sondern es ist die natürliche, warmblütige, graziöse und hingebende Liebe, welche sich in den süßen Straußschen Melodien, in ihren unwiderstehlichen Rhythmen ausspricht.

Man kann sich für die Freude in ihrer reinsten Form, für die Freude, die von philosophierendem und ästhetisierendem Beigeschmack ganz frei ist, keinen vollendeteren, glücklicheren Interpreten vorstellen als Johann Strauß in seiner Musik. Von ihm sagt Moszkowski: „Für Strauß heißt es nicht: im Anfang war das Wort, sondern im Anfang war der Ton, seine Musik will nicht schildern, nicht charakterisieren, nicht deuten, sondern eben nur Musik sein.“ —

Strauß ist der einzige Tondichter, der uns dahin bringt, daß wir auf der Schwelle des Augenblicks, alle Vergangenheiten vergessend, uns niederlassen, um unbewußt, ohne Rechenexempel, ohne Vorstudien und ohne Gründlichkeit musikalisch glücklich zu sein, glücklich wie durch das Lächeln eines Kindes.

Seine Persönlichkeit steht mit seiner Musik im engsten Zusammenhange. Es ist erstaunlich, wie sich seine Individualität von den Unarten der Mode frei erhält. Wie als Musiker ist er auch als Mensch eine eigenartige Erscheinung. So oft ich zu ihm komme und mit ihm plaudere, verschwinden plötzlich alle tönenden Schlagworte der Gegenwart. Dekadenz, Sezession, Symbolismus, Materialismus und alle sonstigen Ismusse, das blinkende Rüstzeug des modernen Kampfes, die exotischen Losungsrufe pro und contra: sie verhallen in der Luft; die feisten, gierigen Eintagsfliegen, die sich mit dem Scheine eines sie flüchtig berührenden Lichteffektes begnügen, die geistigen Modemacher, die vorübergleiten, als wären sie nie gewesen: sie zerfließen in der Luft; denn vor mir steht ein Mensch mit der Seele eines Kindes, mit dem Ingenium eines Künstlers, mit der bezaubernden Harmlosigkeit und dem kryſtallklaren Adel der Bescheidenheit.

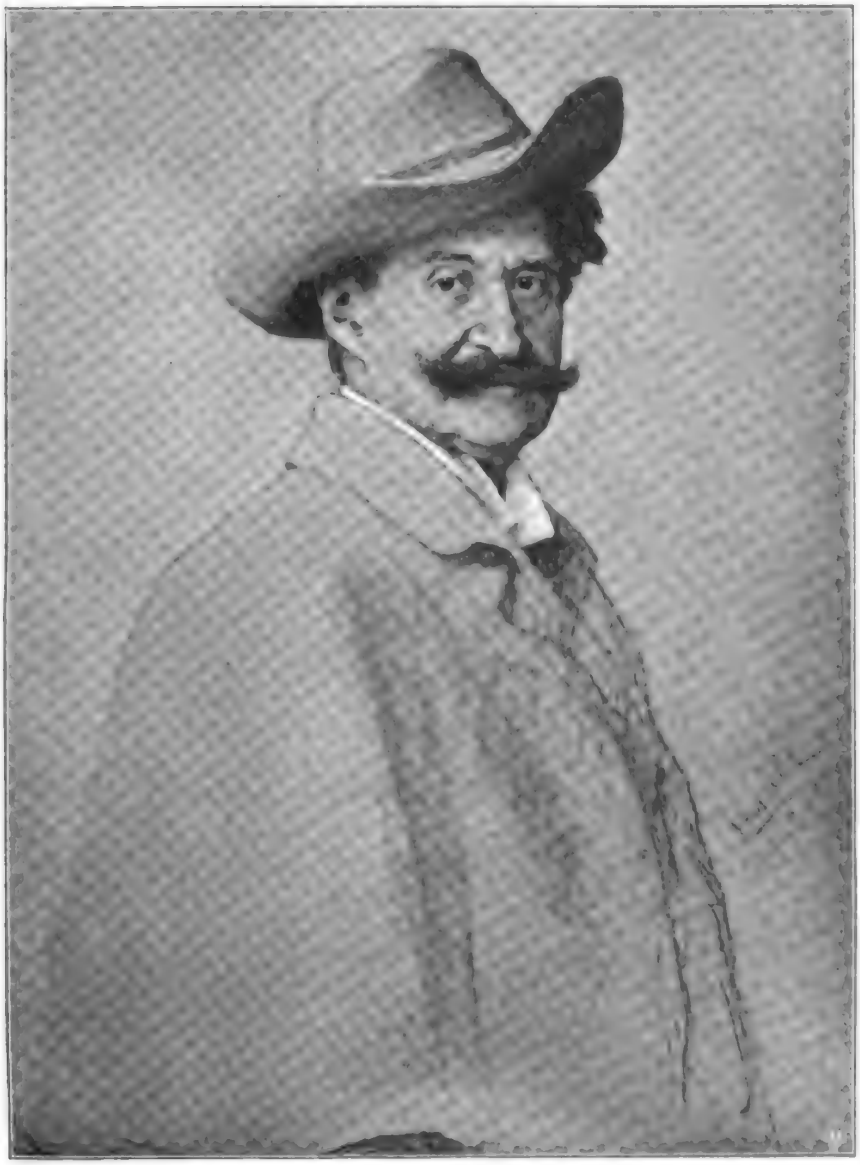
Von ihm konnte Rubinstein mit Recht sagen:

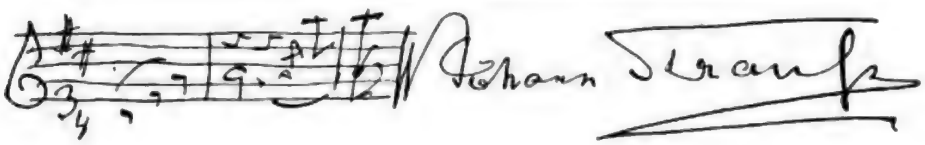
„Ja, Strauß steht ohne Rivalen da, ein ganz Eigener, und ich verehre ihn nicht nur als Künstler, auch als Menschen, weil mich seine außerordentliche Bescheidenheit ganz entzückt!“

Wenn man Strauß fragen wollte, welche Richtung er habe oder bevorzuge, würde er einen groß ansehen. Für ihn besteht nur die Richtung des Schönen und Anmutigen. Dabei hat dieser echte Künstler eine tiefe, echte und religiöse Verehrung für alles Große und Erhabene, und sein musikalisches Glaubensbekenntnis heißt: *Beethoven*.

Von seiner Naivität und seiner fabelhaften Bescheidenheit ließen sich Bücher schreiben. Als er mir in seiner schönen, eleganten Wohnung die beiden herrlichen Porträts zeigte, die Lenbach und Horowitz von ihm gemalt hatten, stand er dabei mit einem geradezu rührenden Ausdruck von tiefer Verehrung und als ob er sagen wollte: „Wie komme ich eigentlich dazu, von so ausgezeichneten Meistern verewigt zu werden?!“

Johann Strauß wirkt als Mensch wie eine Erholung, wie ein Idyll. Es ist einem zu Mute, als trete man aus der belebten, tosenden und brausenden Ringstraße, wo sich Tausende drängen, plötzlich in einen stillen, gemütlichen, blühenden Garten, dessen Stil keine Jahreszahl trägt, der nur friedlich, angenehm zu behaglicher Ruhe und zu harmlos heiterem Vergnügen einladet. Aus diesem Grunde erklärt sich die phänomenale Anziehung, die Johann Strauß auf Männer wie Richard Wagner, Johannes Brahms, Rubinstein und Goldmarck ausgeübt und die zwischen ihm und





Photographie: Atelier J. Löwy-Wien nach dem Gemälde von Horovitz.

Digitized by Google

diesen heterogenen Geistern zu warmer Freundschaft führte. Ich lernte Johann Strauß erst im vergangenen Sommer in Ischl kennen und ich war überrascht von seiner Persönlichkeit. Da stand Altwien verkörpert vor mir, Altwien mit seiner einfachen, ungekünstelten Ausdrucksweise, mit der angeborenen Eleganz, mit den unerlernten weichen und graziösen Umgangsformen, mit der bestechenden Leichtlebigkeit. Strauß wußte, daß ich ihn zu interviewen gedachte. — Eine schier mädchenhafte Verlegenheit lag in seinen Gesichtszügen.

„I bitt' Sie, gnädige Frau, was wollen Sie denn von mir wissen? Schauen's, an mir is wirklich gar nichts Interessantes, rein gar nix! Das Bedeutendste an mir ist, daß — — — na, daß ich ein Pantoffelheld bin!" Damit reichte er seiner liebenswürdigen Frau, die es so vortrefflich versteht, ihrem Manne das Leben zu verschönen, lächelnd und dankbar die Hand.

Es ist geradezu ein Wunder, wie Strauß aussieht. Seine schlanke elegante Gestalt, das üppige Haar, das glänzende braune Auge, die fabelhafte Beweglichkeit, alles täuscht über sein Alter.

Wüßte man nicht, seit wann er die Welt mit seinen Walzern entzückt, man könnte ihn ohne weiteres für einen Fünfziger halten. Er ist immer äußerst sorgfältig gekleidet und in seiner ganzen Erscheinung äußert sich die zwanglose Eleganz des Gentleman. —

In einem Gespräche über Wien äußerte er den größten Enthusiasmus für seine Vaterstadt, und ich gedachte des Ausspruchs von Ludwig Speidel, der richtig sagt: „Strauß ist ohne Wien so undenkbar wie Wien ohne Strauß." Als wir in kleinem Kreise gemütlich bei Tische saßen, kam die Rede auf Richard Wagner.

„Ich bin vielleicht einer der ältesten Wagnerianer", sagte Strauß, „und habe die Tannhäuser-Ouverture in Wien eingeführt und eingebürgert. Vor fünfzig Jahren erhielt ich — wie alle Kapellmeister — vom Verleger die Partitur zugeschickt und sah mir das Ding an.

„Schwer! verteufelt schwer erschien mir die Geschichte, und ich arrangierte zuerst einige Detailproben. Dann stellte ich mein Orchester in meiner Wohnung in zwei Zimmern auf, und wir brachten nach einigen Wiederholungen die Ouverture flott heraus.

„Meine Mutter, die mehr musikliebend als musikverständig war — sie spielte selbst bloß ein bischen Guitarre — kam plötzlich herein und sagte:

‚Du, Jeany, was habt ihr denn da gespielt, das ist eine merkwürdige Musik, die regt mich furchtbar auf!' Das war die erste Wiener Kritik über Wagnersche Musik! Und als wir im nächsten Konzerte im Volksgarten die Tannhäuser-Ouverture zum ersten Male spielten, da haben wir einen fabelhaften Erfolg gehabt und mußten das Stück sofort dreimal wiederholen."

Zwischen Strauß und Wagner bestand trotz der durchaus verschiedenen Richtung dennoch ein starkes Band — das der gegenseitigen Anerkennung. Allerdings geht Strauß' Schwärmerei für Wagner nur bis zur Tetralogie; dieser selbst steht er fremd gegenüber.

Richard Wagner nannte Strauß begeistert den „musikalischsten Schädel der Gegenwart" und bei einem Künstlerfestbankett feierte er in einem Trinkspruch „alle musikalischen Genies von J. S. Bach bis Johann Strauß". Ueber Strauß' Werke äußerte sich Richard Wagner im Jahre 1863:

„Ein einziger Straußscher Walzer überragt, was Anmut, Feinheit und wirklichen musikalischen Gehalt betrifft, die meisten der oft mühselig eingeholten, ausländischen Produkte, wie der Stefansturm die bedenklichen hohen Säulen zur Seite der Pariser Boulevards."

Als ich jüngst den Meister besuchte, machte er ein etwas ernstes Gesicht, und ich fragte nach seinem Befinden.

„Mieſelſüchtig bin ich" ſagte er, „ſehr verdrießlich bin ich;" und auf mein erſtauntes Geſicht fuhr er fort: „Das Alter, ja das Alter!" Aber im ſelben Augenblick flog ein ſchelmiſch-übermütiger Zug über ſein Geſicht, er lächelte und ſagte:

„Aber ich hab' heut Vormittag doch einen Walzer geſchrieben, der is ſo ausgelaſſen, daß ich mich ordentlich ſchäm'! So geht es mir beinahe immer! Wann ich am ſchlechteſten aufgelegt, ja wenn ich ganz deſperat war, da hab ich immer die luſtigſten „Hauer" geſchrieben. Sehen Sie! das ‚Werkerl' da droben" — dabei zeigte er auf ſeinen Kopf — „das kümmert ſich um gar nix und arbeitet ganz ſelbſtändig weiter!" — —

Strauß fühlt ſich nirgends ſo wohl als zu Hauſe, und ſeine liebe, kluge Frau muß alle möglichen Kunſtgriffe gebrauchen, um ihn zu einer Spazierfahrt zu bewegen. Beim ſchönſten Wetter mit wolkenloſem Himmel ſtellt er ſich ans Fenſter, und wie ein Kind ſagt er:

„Na ja! Jetzt is ja hübſches Wetter, aber man kann nie wiſſen, da oder dort kommen ein paar Wolkerl her, und auf ja und nein haben wir ein ſchlechtes Wetter. Es iſt doch geſcheiter, ich bleib' zu Hauſe."

Den ganzen Vormittag arbeitet er mit erſtaunlicher Friſche und Elaſtizität, ſpeiſt ſehr einfach — ſeine Lieblingsſpeiſen ſind Rindfleiſch und „Griesnudeln", ſchläft nie nach Tiſche, aber freut ſich Sommer und Winter auf die Nachmittagsſtunde, welche ihm als Erholung eine gemütliche Tarockpartie bringt. Er ſpielt mit großem Ernſt und vieler Paſſion die Partie um drei Kreuzer und iſt ſteinunglücklich, wenn er einmal Pech hat und einen Gulden verliert. Dabei hat er ein hübſches Wort, wenn er im Glück ſpielt:

„I triff immer!" ſagt er heiter lächelnd.

Im Tarockſpiel wird das wohl nicht immer der Fall ſein — in ſeinem künſtleriſchen Streben und ſeinen Erfolgen jedoch kann dies harmloſe Wort als entſcheidende Deviſe gelten — denn da hat er's wirklich immer getroffen. Außerordentlich anziehend wirkt Strauß durch ſeinen echten Wiener Humor, der, fein facettiert, wie eine Toledanerklinge funkelt und blinkt — ohne zu verletzen. Am beſten und ungezwungenſten ſpricht ſich ſein Humor in ſeinen Briefen aus, von denen mir die drei hier folgenden zur Veröffentlichung freundlichſt von Johann Strauß überlaſſen wurden. Dieſelben ſtammen aus den ſechziger Jahren und ſind an ſeine Verleger gerichtet.

Lieber Freund!

In Folge Deiner gütigen Mitteilung, daß das Abonnement des „Fremdenblattes" auf eine ſolch horrende Summe zu ſtehen kommen würde, muß ich meine Sehnſucht auf die mir vorgeſchlagene Weiſe zu befriedigen trachten. Mit B—s Geſchäftsleiter Herrn R. arbeite ich ſehr gerne; er iſt ein ganz einfacher, aber aufrichtiger Kerl, der eingeſteht, daß er verdient. Er iſt ſogar ſo gewiſſenhaft, mir ein größeres Honorar als bisher zuzugeſtehen, und ſo liebevoll, gegen fernere Vertretungen zu proteſtieren. Ach, der gute Menſch iſt noch nicht Eigentümer des Geſchäftes, denn dann würde ſeine Seele der Deinigen oder B—s gleichen und würdig ſein, in Euern Bund aufgenommen zu werden und Eurer ebenbürtig, nicht mehr ein ordentlicher Kerl ſein. Er läßt mich noch in die Bücher ſchauen, er zeigt mir die Beſtellungen, ſogar aus Sibirien, Aſien, wo man mein ſchlechtes Machwerk kaufen will. —

Daraus erlangt er den Beweis, daß meine Walzer beſſer als die andern ſind. Ach! guter, edler Viceverleger, wie biſt Du den eigentlichen Chefs an Kenntniſſen in muſikaliſcher und kaufmänniſcher Beziehung weit überlegen?! Der Stellvertreter B—s, der Herr R., hat mir eingeſtanden, daß nur ich für Aſien zu ſchreiben die Fähigkeit habe.

Er ist so liebenswürdig, zu behaupten, daß sein Chef ein vollkommener Narr aus Geiz geworden und daß alle Musikverleger die größten Spitzbuben sind.

Dieser Herr R. ist mein Mann. Dieser Hamburger wird es Euch allen herunterputzen, er versteht dieses Geschäft wie keiner von Euch — — er verkauft nach Asien und findet darin sein ganzes Lebensglück! Ich habe infolge dessen eine Masse Bestellungen — ich kann ihm nicht genug Kompositionen liefern, und um mich anzuspornen zeigt er mir die Briefe aus Asien.

Nun wirst Du einsehen, daß man sich angeeifert fühlt, „Walzer" zu komponieren, daher nächstens ein für den Geschmack Asiens berechneter Walzer in Deine Hände gelangen wird.

Es küßt und grüßt Dich, angeführter Notentrödler, angeschmierter Notentandler

Dein Jean.

An ebendenselben.

Lieber Freund!

Ich bitte Dich, die Abrechnung mir armen Teufel zukommen zu lassen, um einen Abschluß zu erlangen, da ich Dienstag Abend nach Petersburg trotz meiner Rekonvalescenz abreisen werde.

Ich bitte Dich, in dieser leisen Anspielung nichts Arges zu erblicken, es ist nur die gewöhnliche „Schmutzerei", die ich durch die langjährige Verbindung mit Dir, edle Seele, erlernt habe.

Sei gegrüßt, holder Verleger

von Deinem

Jean.

An ebendenselben.

Lieber Freund!

Morgen sende ich mit allerhöchst Deiner Erlaubnis und großmütiger Einwilligung die nach deutschen Themen zusammengestellte Quadrille an höchst Deine Firma ab.

Beneidenswerter Verleger dieses chef d'oeuvre! Lasse selbe Quadrille an einem regnerischen Tag oder, wenn dieser gar nicht eintreffen wollte, von Morelli*) spielen, damit der Durchfall nicht mich treffe. Uebrigens sage ich Dir als Freund, daß diese Quadrille nicht viel taugt — nur wenn ein solcher Mangel an Quadrillen vorhanden sein sollte, daß Du diese in Deine „Schnapsbude" zu werfen nicht sehr großen Anstand nehmen dürftest, dann verlege sie — — aber verlege sie gut — — da sie ohnehin nicht verlangt werden wird.

Dein Jeany umarmt Dich und Weibchen aus vollem Herzen mit dem Versprechen, nichts oder nur wenig zu komponieren.

Aus diesen Briefen spricht ein naiver, liebenswürdiger Humor, der bei aller Harmlosigkeit des scharfen Urteils und der überlegenen Selbstironie nicht entbehrt und den einfachen Mitteilungen den pikanten Geschmack einer gut gewürzten Speise verleiht.

Mit Recht ist Wien stolz auf seinen Johann Strauß, der als liebenswürdiger Mensch und als Künstler von Gottes Gnaden eine der fesselndsten Erscheinungen des Jahrhunderts ist.

Ilka Horovitz-Barnay.

*) Kapellmeister einer Privatkapelle.

Budapester Theaterbrief.

Ende Oktober 1898.

Sieben ſtändige und zwei Sommertheater dürften der ungariſchen Metropole faſt den Anſpruch auf das Attribut „Theaterſtadt“ einräumen, fände ſich auch nur für alle Schaubühnen genügend Publikum. Vorläufig jedoch bietet ſich dem Theaterchroniſten nur ſelten Gelegenheit, „volle Häuſer“ zu verzeichnen, ausgenommen das Volkstheater, das ſich der beſonderen Gunſt des Publikums erfreut und in der Regel bis aufs letzte Plätzchen

Marie Jászay (als Magda in „Heimat“)

Louiſe Blaha („Die rote Kappe“)

ausverkauft iſt. Es ſei aber auch ſofort konſtatiert, daß dies die einzige Bühne Budapeſts iſt, welche, von einem kunſtverſtändigen, auf der Höhe ſeiner Aufgabe ſtehenden Direktor geleitet, ihrem Berufe, Volksſtücke, heimiſche und fremde Operetten in muſterhafter Ausſtattung darzubieten, vollauf entſpricht und über eine Künſtlerſchar verfügt, deren Einzelleiſtungen ſowohl, als Zuſammenſpiel unübertrefflich genannt werden dürfen.

Im übrigen — wer, der Not gehorchend oder auch dem eigenen Triebe, am Budapeſter Theaterleben regelmäßigen Anteil nimmt, der hat eine ſchwere Zeit hinter ſich. Der letzten

Digitized by Google

Wochen Qual war groß, denn die Saison, kaum erst begonnen, hat uns in beunruhigender Weise mit Novitäten — darunter ein einziges heimisches Produkt — bedacht. Wie viel tragische Schicksale mußten wir während der letzten vier Wochen in den Theatern erleben! Wie viele uninteressante Herrlein und Weiblein hat man uns bekannt gemacht! Wie viel Unsinn, wie viel schreiende Unnatur, wie viel Aeußerlichkeit und Theaterbrimborium sind mir begegnet!

Beginnen wir denn der Reihe nach mit dem jüngsten Musentempel Budapests: mit dem Ungarischen Theater. Entrückt vom Lärmgetriebe des großstädtischen Lebens erhebt es sich in bescheidenen Formen, mit den herben Schwierigkeiten des Anfangs kämpfend. Der vor kurzem eingetretene Direktionswechsel scheint in das junge, in der letzten Saison für lebensunfähig gehaltene Institut neues Leben, frischen Geist, ermutigende Impulse gebracht zu haben. Der neue Leiter der aufstrebenden Bühne, Ladislaus Beöthy, der sich als dramatischer Schriftsteller bereits mehrfach bewährt hat, ist von künstlerischer Ambition durchdrungen, und seinem Geschmacke und Regietalente stellt die Inscenierung der binnen einem Monate aufgeführten beiden Novitäten „Der Verräther" und „Das Krokodil" ein höchst ehrenvolles Zeugnis aus. Weniger Lob verdient die Auswahl der Stücke selber; etwas Abgeschmackteres, Widersinnigeres als die Walther-Ferronsche Wiener Posse „Das Krokodil" wurde selten auf einer ernst zu nehmenden Bühne einem ernst zu nehmenden Publikum geboten; und auch das mit viel Lärm angekündigte amerikanische Schauerdrama Gilottes „Secret service" verrät mehr Bühnentechnik als dramatisches Kunstgefühl. Es ist wohl um kein Haar schlechter als jene französischen nervenerschütternden Dramen, deren Hintergrund die französische Revolution bildet. Der veränderte Geschmack des Publikums jedoch und der im Stücke behandelte Gegenstand — der amerikanische Bürgerkrieg — tragen die Schuld daran, daß das Stück trotz der vorzüglichen Aufführung die erhoffte Wirkung versagte.

Das dem Ungarischen Theater geistig wie örtlich zunächst gelegene und eingangs bereits erwähnte Volkstheater hatte ja auch Jahre lang zu kämpfen, bis es sich jene dominierende Position errungen, welche es heute inne hat. Ein reichhaltiges Repertoire, eine auserlesene Künstlerschar, eine geniale Leitung: das alles macht diesen Musentempel zu einer ersten Stätte darstellender Kunst, die vorzugsweise der Pflege des heimischen Volksstückes geweiht ist. Namen wie Louise Blaha (eigentlich Baronin Splényi), eine Künstlerin von bewunderungswürdiger Vielseitigkeit, von hinreißendem Spiel und Gesang, oder Klara Küry, ein glänzendes Soubrettentalent, deren graziöser Gesang und temperamentvoll schäumendes Spiel den Zuschauer entzückt, sichern dem Theater volle Häuser selbst dann, wenn minderwertige Stücke zur Aufführung gelangen. Daß auch dem genialen Direktor Koloman Porzsolt nicht jeder Wurf gelingt, ist bei einer großen, auf stetige Abwechslung bedacht sein müssenden Bühne selbstverständlich.

Haben sich die beiden vorstehend genannten Theater die Pflege des Volksmäßigen, Operetten-, Possenhaften zur Aufgabe gemacht, so ist das unter der ausgezeichneten Leitung des Direktors Moriz Ditrói stehende Lustspieltheater die Heimstätte der fröhlichen Muse. Freilich ist es im Hinblick auf die bedeutenden künstlerischen Kräfte, über welche diese zweitjüngste Bühne Budapests verfügt, nicht zu verwundern, wenn dieselbe mehr bietet als ihr Name vermuten läßt, und es ist bezeichnend, daß dieses Theater bisher seinen größten Erfolg und sein bedeutendstes Kassenstück an dem raffinierten Sensationsdrama „Trilby" zu verzeichnen hat.

Minder Günstiges als den vorerwähnten Theatern läßt sich den beiden Schmerzenskindern ministerieller Theaterleitung, den beiden von der ungarischen Regierung reichlich subventionierten Kunstinstituten, dem Nationaltheater und der Königl. Oper, nachsagen. Eine jahrelange Derangierarbeit eines eigensinnigen, dilettierenden Intendanten, der endlich, viel zu spät, entlassen wurde, hat Sünden und Versäumnisse zurückgelassen, die nur schwer und nur allmählich gut zu machen sein werden. Die Berufung des Grafen Stephan Keglevich an die Intendantenstelle, die er vor Jahren bereits mit glänzendem Erfolge inne hatte, hat zwar noch nicht die Sitzreihen mit Publikum, wohl aber die Herzen der Theaterfreunde mit neuer Hoffnung gefüllt. Ein kluger, ideenreicher, energischer Mann, wird er Wege und Mittel finden, den einstigen Glanz und den alten Ruhm beider ersten Bühnen Ungarns zu erneuern. Es ist ja nicht notwendig, daß ein neuer Geist, sondern daß Geist überhaupt in die verwahrlosten Kunsthallen einziehe.

Das Nationaltheater muß wieder das werden, was es einst gewesen: der Spiegel alles Schönen der dramatischen Litteratur, der Lieblingsaufenthalt aller gebildeten Kreise der riesig anwachsenden ungarischen Metropole. Es muß mit der gewaltigen Tragödin Frau Jászay, der großartigen sentimentalen Heldin Frau Markus, der Seele des Lustspiels Frau Csillag,

Klara Kürty (als Teresi im „Dorflumpen")

dem herrschenden Charakterkomiker Herrn Ujházy, der sich momentan ins Schmollwinkerl zurückgezogen hat, und der Seele der Posse Herrn Vizvári das nationale Institut bleiben, in welchem Konversationsstücke und feine Lustspiele mit musterhafter Eleganz, klassische Stücke mit Feuer und Verständnis, englische und französische Possen, ungarische Volksstücke mit drastischem Humor gespielt — wurden. Das einstige glänzende Ensemble, die glückliche Repertoirebildung muß wieder in seine Rechte eingesetzt werden. Die erste Bühne Ungarns muß wieder das höchste Forum dichterischer und künstlerischer Ambition werden. Freilich gehört hierzu eine ganz andere Hand als diejenige des gegenwärtigen gräflichen Direktors Andor Festetich, der, ein simpler Dilettant ohne spekulative Ingeniosität, ohne jegliches künstlerisches Zielbewußtsein, nichts von dem frischen, kräftigen Brausen weiß, das, von Norden herkommend, nun auch durch den deutschen Dichterwald zieht; nichts von der Welt der Moderne, der Jugend, die zu Worte kommen will, weil sie etwas zu sagen hat; nichts von der neuen Kunst, die in Inhalt und Form täglich neue Apostel findet; nichts von den hohen Pflichten seines Amtes, von den Aufgaben, die der Leiter der ersten Schaubühne des Landes auf dem Gebiete der Förderung geistiger Kultur zu leisten hat.

Im Repertoire herrscht bleierne Langeweile und ermüdende Monotonie, die Rollenbesetzung ist zumeist verkehrt und ungenügend, es zeigen sich Störungen im Spielplan, und die Premièren — darunter zuweilen auch protektionistisch eingeschmuggelte Versuchseinakter heimischer Produktion — sind viel zu oft Zeugen von unzweideutigen Ablehnungen seitens des Publikums. Konnte ja auch das am 14. Oktober zum ersten Male aufgeführte Originallustspiel Árpád Berczik's „Die Himfy-Lieder", eine Art litterarhistorische Idylle, die das Liebesleben des Dichters Alexander Kisfaludy behandelt, sich nur eines mäßigen Achtungserfolges erfreuen, da sowohl der Rollenbesetzung, als auch der Einstudierung und Inscenierung des die Epoche nationalen Erwachens interessant zeichnenden Stückes keinerlei Sorgfalt gewidmet worden war.

Nicht minder beklagenswert als der stetige Rückgang des Nationaltheaters ist der Devastionsprozeß, den eine unfähige Leitung in dem Schwesterinstitute, der Königlichen Oper, hervorgerufen hat. Der gewesene Intendant, Baron Nopcsa, ein gewaltthätiger Despot, war gewohnt, allen seinen Willen aufzuzwingen, er entließ und engagierte auf eigene Faust; sein Geschmack, seine persönliche Sympathie oder Abneigung waren maßgebend für Novitäten, für das Repertoire und die Besetzungen. Er war der gefürchtete Ueberall und Nirgends, und da der butterweiche Direktor Káldy, dem die Energie nach oben und die Autorität nach unten fehlte, zu allen selbstherrlichen Verfügungen des freiherrlichen Intendanten, mögen sie noch so widersinnig gewesen sein, ja und Amen sagte, ward dieses herrliche Theater mit den starken, künstlerischen Kräften, der stattlichen Anzahl Solisten von bedeutender stimmlicher Begabung und edler Ambition, — es seien nur die Namen Gräfin Vasquez und Herr Perotti genannt — mit dem über Glanz und Fülle der Stimmen verfügenden Chor und vorzüglich geschultem Orchester schließlich zu Tode regeneriert.

Hoffentlich ist mit dem Einzuge des neuen Intendanten, Grafen Keglevich, auch hier das Regime des Schwankens, des Stillstandes, des Rückschrittes zu Ende. Er weiß es ja am

Gräfin Molina Vasquez

Digitized by Google

beſten, daß die Königliche Oper das einzige Inſtitut des Landes iſt, welches die muſikaliſch-dramatiſche Kultur des gebildeten Weſtens den Ungarn vermittelt; das einzige Inſtitut, welches die heimiſche, noch ſehr junge und ſchwache muſikaliſche Kultur liebevoll zu fördern die Pflicht hat; das einzige Inſtitut, welchem die Aufgabe zufällt, ungariſche Tonkünſtler zu unterſtützen, heimiſche Bühnenſänger und Dirigenten heranzuziehen, den Geſchmack des Publikums zu bilden und zu veredeln.

Die abgelaufene Saiſon mit ihren plötzlichen Kündigungen und zwangsweiſen Entlaſſungen war arm an poſitiven Ereigniſſen, an wirklichen Erfolgen und ernſten Thaten, reich an Mißgriffen, Ungeſchicklichkeiten, dilettantenhaften Verſuchen und unerquicklichen Affairen. Einem geringen künſtleriſchen Gewinn ſteht ein ſtarkes Verluſtkonto gegenüber; vom neuen Intendanten erwartet man eine Beſſerung auf allen Gebieten, im Repertoire, im Enſemble, in der Qualität der Aufführungen; er allein beſitzt die ſtarke Hand, die notwendig iſt, um Herr zu werden des Zuſtandes finanzieller Deroute und künſtleriſcher Zerfahrenheit. Die glänzende Aufführung der nach zwanzigjähriger Pauſe am 15. Oktober in Scene gegangenen Oper Delibes' „Der König hat's geſagt", hat dafür den erſten Beweis bereits erbracht.

Photographien: Atelier Strelisky-Budapeſt. Mavro Spicer.

Zu unſern Bildern.

Adolf Wilbrandt, der einſtige Leiter des Wiener Burgtheaters, dem das Haus am Franzensring in „Aria und Meſſalina", „Krimhild", „Die Maler" und „Der Unterſtaatsſekretär" eine Reihe der ſtärkſten Kaſſenerfolge im vorigen Jahrzehnt verdankte, eröffnet würdig mit dem Schlußbild ſeiner reifſten und gedankenreichen dramatiſchen Schöpfung: „Der Meiſter von Palmyra", die Reihe der Scenenaufnahmen, die wir aus dem Repertoire der Kaiſerlichen Bühne zu veröffentlichen gedenken. In Sonnenthals ſprachgewaltigem Apelles, in Stella Hohenfels' hoheits- und anmutsvoller Verkörperung der weiblichen Protheusgeſtalt Zoe—Phöbe—Zenobia und in Robert als Pauſanias, als ſorgeluſtiger Todesengel, der ſchließlich auch den ſcheinbar mit ewiger Jugend begabten Meiſter von Palmyra zur letzten Ruhe bettet, hat Adolf Wilbrandt die feinſinnigſten Interpreten ſeines künſtleriſchen Wollens gefunden. — In das moderne Oeſterreich, in das Wien der kleinen Leute verſetzt uns unſer zweites heutiges Bild, die Raſchemmenſcene aus Philipp Langmanns Wiener Volksſtück „Die vier Gewinner". Der junge Dichter, der in ſeiner dramatiſchen Erſtlingsſchöpfung „Bartel Turaſer" den Boden des modernen Arbeiterſtückes mit ſeltenem Glück betreten, beſchäftigt ſich in ſeiner zweiten Bühnendichtung mit einer in das ſoziale Leben der öſterreichiſchen Monarchie aufs tiefſte einſchneidenden ſtaatlichen Inſtitution, dem kleinen Lotto, und demonſtriert an vier Mitgliedern einer Arbeitergeſellſchaft, wie das im Spiel gewonnene Geld, das in der Schenke in ſchlechter Geſellſchaft aus Unwiſſenheit und Leichtſinn verpraßt und verloren wird, keinem der Gewinner zum Segen gereicht. Unſer Scenenbild zeigt die bunt zuſammengewürfelte Geſellſchaft in der Kaffeeſchenke, Bauernfänger, herumziehende Akrobaten, Dirnen und Tagediebe und mitten darunter die biedern Weber aus der Provinz mit dem verhängnisvollen Lottogewinn. Eine Reihe der beſten Kräfte des Volkstheaters, allen voran Alexander Girardi und Pepi Glöckner, bieten in dieſem figurenreichen Stück packende Schöpfungen realiſtiſcher Darſtellungskunſt.

Redaktionsbriefkasten.

An unsere Leser.

Um den Umfang unserer heutigen Nummer nicht allzu sehr anzuschwellen, sehen wir uns genötigt, die Wiener Theater in zwei Heften zu behandeln; es werden daher die Artikel über die Wiener Hofoper mit zahlreichen Illustrationen und diversen andern Beiträgen von Wiener Autoren erst im zweiten Januarheft erscheinen. Das erste Januarheft wird einen größeren, reich illustrierten Artikel über das Berliner Königl. Schauspielhaus enthalten. Das erste Februarheft einen weiteren über die Berliner Königl. Hofoper, dem sich Arbeiten über die Hoftheater von München, Stuttgart, Karlsruhe, Darmstadt, Meiningen, Schwerin zunächst anschließen sollen.

A. M. — K. St. Die von Ihnen so gerühmten, vielfarbigen Dekorations-Skizzen werden Sie bereits im Januarheft vertreten finden.

M. G. u. Dr. R. in W. Die Wohlfeilheit der Hefte unseres Unternehmens, die wir nicht andern Prinzipien zuliebe umstoßen dürfen, setzt uns bei der Aufnahme von Illustrationsmaterial naturgemäß gewisse Schranken, wie es uns z. B. unmöglich wurde, sämtliche hervorragende, künstlerische Kräfte des Hofburgtheaters in dieser Nummer im Bilde zu bringen. Die von uns getroffene Auswahl soll selbstredend keine künstlerische Wertung und Rangunterscheidung bedeuten. Auch die von Ihnen angegebenen Künstler und Künstlerinnen werden in den jeweiligen Wiener Briefen im Bilde nach und nach vorgeführt werden.

Auf mehrere Anfragen: Gediegen und künstlerisch ausgestattete Einbanddecken werden wir unsern Abonnenten zu jedem Semesterbande von Bühne und Welt liefern. Die Quartalsbände werden nur in steifer Broschürung ohne Preiserhöhung geliefert. Außer den drei Quartalsregistern erscheint am Schlusse jedes Jahrgangs ein Generalinder.

Vom Büchertisch.

Weihnachts-Litteratur.

II.

Ein in musikalischer, medizinischer und allgemein kulturhistorischer Hinsicht bedeutsames Werk liegt in den „Gesammelten Briefen" Theodor Billroths bereits in vierter Auflage vor. Der berühmte Operateur gehörte zu der immer seltener werdenden Species von Menschen, die das Briefschreiben trotz umfassendster anderweitiger Inanspruchnahme als Genuß und Bedürfnis betreiben, und namentlich ist es seine Lieblingsneigung, die Musik, die ihn mit den Wiener Freunden Hanslick und Brahms und zahlreichen auswärtigen große und kleine Billetts und Briefe Jahrzehnte hindurch wechseln ließ. Die Musikliebe zieht sich wie ein goldener Faden durch die Lebensthätigkeit des auf seinem Fachgebiete erfolgreichen und gefeierten Mannes. Trotz dringender Amtsgeschäfte reist er Ende der siebziger Jahre nach Berlin herüber, bloß um eine neue Komposition von Brahms durch Joachims berühmtes Quartett vorspielen zu hören, und als er seine Lieblingsschöpfung, das Wiener Aerztehaus, nach unsäglichen Mühen und Opfern einweihen darf, da ist es seine Hauptsorge, daß Freund Brahms dem feierlichen Akte beiwohnt, am liebsten als Ehrengast auf dem Podium im Schmuck aller seiner Orden, aber wenn es Hans besser paßt, auch ganz einfach incognito, im Hausröcklein, auf der Galerie. Noch wenige Tage vor seinem Tode beschäftigte sich Billroth mit Untersuchungen über die Tempi der italienischen Volkslieder und anderen musikalischen Studien, die zum Teil in dem Nachlaßbande: „Wer ist musikalisch?" niedergelegt sind. Von den zeitgenössischen Koryphäen der medizinischen Wissenschaft ist kaum einer, der nicht von Billroth mit einem Brief bedacht worden wäre. Ueberall tritt uns eine in sich gefestigte, geistvolle und interessante Persönlichkeit entgegen; um so mehr sind einige ungerechte, ja gehässige Ausfälle gegen Nietzsche und Wagner zu beklagen. — Von interessanten musikalischen

Briefbänden sind uns heuer die Korrespondenzen zwischen Bülow und Liszt und zwischen Wagner und Emil Heckel beschert. — Ein brauchbares Handbuch für jeden Opernbesucher hat Wilhelm Lackowitz in seinem zweibändigen „Opernführer" (Leipzig, Feodor Reinboths Verlag) geschaffen. In anschaulicher Form werden die Inhaltsangaben so ziemlich des gesamten, in der Gegenwart noch gespielten Opern-Repertoires ernsten und heiteren Genres gegeben. Bei den vielfachen Mängeln der Textbücher und ihren häufigen Widersinnigkeiten und Unklarheiten wird die Lektüre dieses Buches namentlich vor dem erstmaligen Anhören einer Oper eine erwünschte Hilfe sein.

Den anderen bekannten Poeten der älteren Generation ist nur noch Rudolf von Gottschall mit einer Selbstbiographie: „Aus meiner Jugend" (Paetels Verlag, Berlin 1898) gefolgt. Der jetzige Leipziger Geheimrat hat bekanntlich eine recht stürmische und politisch wechselvolle Jugend hinter sich, und es ist angenehm und interessant zugleich, zu sehen, wie offenherzig und liebevoll der Greis den Thaten und Reden seiner Jünglingstage nachgeht und über manches damals Hochnotpeinliche und Anstößige, über längst verschollene Dichtungen und Menschen, z. B. über seine Freundin Louise Aston, eine Vorkämpferin der Frauenemanzipation, volles Licht verbreitet. Der dem Autor so sympathische Stoff läßt Gottschall den glänzenden Schwung und den Bilderreichtum der Diktion seiner Jugendtage wiederfinden. — „Christian Wagner, dem Bauern und Dichter zu Warmbronn" hat Richard Weltrich ein umfangreiches Buch gewidmet. (Stuttgart, Strecker & Moser.) Gödeke spricht einmal von seiner alten Vorliebe, den Autodidakten, und hat ihnen als einziger von allen Litterarhistorikern manch Blättlein in seinem unschätzbaren Grundriß eingeräumt. Nun hat ein deutscher Professor einem der begabtesten unter ihnen gar ein ganzes Spezialwerk gewidmet. Allerdings wäre auch bei der liebevollsten Analyse der Dichtungen des talentvollen und bescheidenen Warmbronner Bauersmannes kein voller Band zustande gekommen, wenn nicht Weltrich, der schon in seiner ewig Torso bleibenden Schillermonographie die Fülle der ihm zuströmenden Gedanken und Beziehungen nicht zu fassen wußte, einzelne Ideen des bescheidenen Bauersmannes zum Anlaß nähme, über Seelenwanderung, Tierschonung, Darwinismus, Vivisektion und andere bedeutsame Fragen tiefgründige, manchmal zu weit abschweifende Erörterungen anzustellen. Genügt doch auch dem gelehrten Botaniker ein bescheidenes Gänseblümchen, um die bedeutsamsten Gesetze der Biologie und Morphologie der Pflanzen zu demonstrieren.

Daß die Freunde guter Lyrik noch nicht ausgestorben sind, ersieht man gern aus den vier Auflagen, die Reinhold Fuchs' schöne Sammlung „Strandgut" in kurzer Zeit erlebt hat (Verlag Stephan Geibel, Altenburg 1898). Die Poesie des Meeres hat unter den Mitlebenden kaum einer so tief und sinnig zu erfassen und wiederzugeben gewußt, wie der thüringische Poet, und alle Freunde seiner Muse werden darum die Vermehrung seiner Strand- und Seebilder um einzelne wohlgelungene Stücke mit Freuden begrüßen. Auch Alfred Beetschens „Gedichtsammlung" (München, Beckſche Verlagsbuchhdl. 1898), der wir unlängst die hübschen Verse auf Pepi Glöckner entnahmen, die neue Sammlung Poesien des gedankenreichen Arthur Pfungst (Berlin, Ferdinand Dümmler) und die billige Volksausgabe seines philosophischen Lehrgedichtes „Laskaris", dem hohen Liede eines geläuterten Pessimismus im Byronschen Stil (Berlin, Dümmler 1898), die oft eigenartig schönen „Höhenlieder" des Freiherrn von Levetzow (Wien, Carl Konegen), der sich nur vor dem Dehmelschen Bannkreis hüten muß, seien gleichfalls Poesiefreunden empfohlen. — Lediglich praktischen Zwecken dienen will das stattliche Sammelbuch „Für gesellige Kreise". Deklamationsstücke von Olga Arendt-Morgenstern, mit Vorwort von Minona Frieb-Blumauer (Verlag von Rosenbaum & Hart, Berlin). — Von neuen Buchdramen — das Wort ohne jeden übeln Beigeschmack — seien heute verzeichnet: Richard Zoozmanns gedankenreiche und formschöne Dichtung „Zwischen Himmel und Erde" (Leipzig, Friesenhahn), Wilhelm Henzens farbenglühende indische Märchendichtung „Savitri" (Friedrich Luckhardt), die auf der Kasseler Hofbühne bereits die Feuerprobe bestanden, Max Kretzers modernes Problemstück: „Der Sohn der Frau", das demnächst im Berliner Neuen Theater über die Bretter gehen soll und eine Glanzrolle für Nuscha Butze enthält (E. Piersons Verlag, Dresden), endlich Johannes Fastenraths gewandte deutsche Nachbildung der in Spanien unglaublich gefeierten dramatischen Ausgestaltung des Don Juanstoffes von „Don José Zorrilla" (Verlag Carl Reißner, Dresden 1898). Altmeister Spielhagen hat sich pünktlich wieder mit einem neuen Roman eingestellt. Das unter dem Titel „Herrin" (Verlag L. Staackmann, Leipzig) erschienene jüngste Erzeugnis seiner Feder behandelt einen interessanten psychologischen und sozialen Konflikt, der sich zwischen einer reichen, schönen, gelehrten und emanzipierten Jüdin und ihrem Verlobten, einem Rittmeister a. D. aus altem, verarmtem gräflichen Hause, abspielt.

H. C. A.

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stümcke, für die Inserate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.

Verlag und Druck von Otto Elsner, Berlin S., Oranienstr. 141.

Buchhandlung. Kunsthandlung. Antiquariat

Gilhofer & Ranschburg

Wien I. Bognergasse 2 Wien

Vornehmstes und grösstes Bücher- und Kunst-Antiquariat der Monarchie.

SPECIALITÄT:

Alte und seltene Werke des 15. bis 19. Jahrhunderts

Manuscripte, Urkunden, Autographen

Alt-Wiener Bilder und Bücher

Wissenschaftliche Werke aller Fächer

MODERNE LITTERATUR

Englische und französische illustrierte Werke

Kunst und Kunstgewerbe

Fachkataloge u. monatliche Bulletins über die neuen Erwerbungen gratis und franco.

ANFANGS FEBRUAR:

Eröffnung unserer neuen ausgedehnten Localitäten im 1. Stock in Verbindung mit unserem bisherigen Parterre-Lokale.

Verlag von **F. Fontane & Co., Berlin W.**

Das litterarische Echo

Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde

Herausgeber: **Dr. Joseph Ettlinger**

Sammel-Organ für alle litterarischen Interessen

Essais, Biographien, Kritiken aus angesehenen Federn — Litteraturbriefe aus allen Kulturländern — Gedrängte Revue der in- und ausländischen Zeitschriften — Vollständige Bibliographie — Porträts — Proben aus neu erschienenen Werken — Nachrichten

Unentbehrlich für jeden Gebildeten, der sich über die litterarische Bewegung des In- und Auslandes auf dem Laufenden erhalten will

Preis vierteljährlich Mark 2,—

Probenummern kostenfrei

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postämter

Reclam's Universal Bibliothek

bietet in mehr als 3700 Nummern à 20 Pfennig vielseitigen Lesestoff sowohl zur Unterhaltung als auch zum Studium. Ausführliche Verzeichnisse gratis durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verleger

Philipp Reclam jun. in Leipzig.

Reclam's Universum

Illustrierte Familienzeitschrift

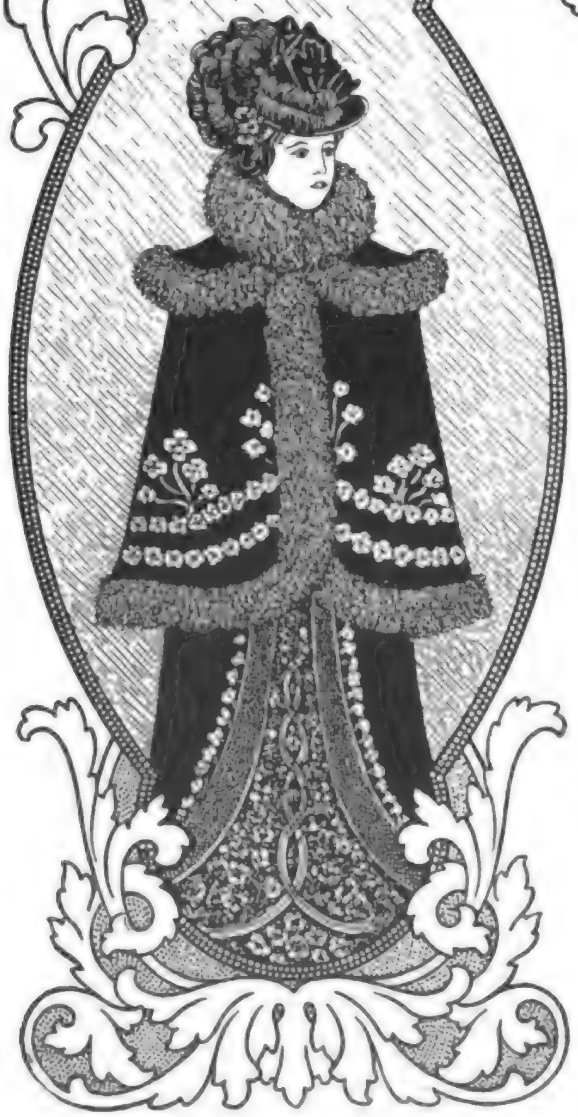
ist das specielle Organ der gebildeten Familien. Das Universum bringt nicht nur spannende Romane und Novellen unserer ersten Autoren, sondern auch allgemein interess. Aufsätze aus allen Gebieten d. Wissenschaft. Der Bilderschmuck steht auf künstl. hoher Stufe. Alle 14 Tage 1 Heft à 60 Pf. = 50 Kr. ö. W.

Abonnement und Probenummern durch jede Buchhandlung.

Digitized by Google

Confections-haus

R. M. MAASSEN



BERLIN S., Oranien-Str. 165
am Oranienplatz

Grösstes Special-Geschäft der Branche.

Nur eigene Fabrikate. Billigste Bezugsquelle.

Königl. preuss. Staatsmedaille für gewerbl. Leistungen 1896.

Besondere Abtheilung für Sport- und tailor-made-Costumes.

Grösste Auswahl in allen Neuheiten

für die Herbst- und Winter-Saison

vom billigsten bis zum elegantesten Genre.

Erweiterte Werkstätten für Maassbestellung.

Reichhaltigstes Lager in sorties de bal, Abend- und Fahrmänteln, sowie Costumes
von einfachster bis elegantester Aufmachung.

Streng reelle Bedienung. — Feste Preise.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Das Königliche Schauspielhaus zu Berlin.

Am 29. Juli 1817, in den Mittagſtunden, wurde das damalige Königliche Schauſpielhaus, das auf demſelben Platze ſtand wie das heutige, ein Raub der Flammen. Nur ſechzehn Jahre hatte der Bau, der von Langhans errichtet war, durchdauert. Und erſt ſeit zwei Jahren führte das Theater die Bezeichnung Königliches Schauſpielhaus. Bis zu den Befreiungskriegen hatte es als Nationaltheater mit Königlicher Unterſtützung beſtanden und unter Ifflands Leitung ſich zur erſten unter den deutſchen Bühnen emporgeſchwungen. Nach dem Tode Ifflands wurde dem Theater der Reſt der Selbſtändigkeit, den es bisher noch beſeſſen, genommen und die Nationalbühne in eine Hofbühne umgewandelt. Die Leitung der Königlichen Schauſpiele wurde eine Hofcharge und dem Reichsgrafen Karl Brühl anvertraut. Mit großem Mißtrauen ſahen die Berliner der Thätigkeit des früheren Offiziers und Kammerherrn entgegen, aber er wußte die Zweifler bald von der Tüchtigkeit ſeines Wollens und der Energie ſeines Könnens zu überzeugen. Litterariſch wahrte er dem Theater die Höhe, die es unter Iffland erreicht, in der ſceniſchen Ausſtattung ging er weit über alles bisher Gebotene hinaus. Allerdings konnte er auch über ganz andere Mittel verfügen als ſein Vorgänger. Hatte ihm doch der Kanzler Fürſt Hardenberg das große Wort mit auf den Weg gegeben: „Machen Sie das beſte Theater in Deutſchland und danach ſagen Sie mir, was es koſtet.“ Leider iſt dies Wort nicht zu allen Zeiten dem Schauſpielhauſe Loſung und Leitwort geblieben. In gewiſſem Sinne kam der Brand des alten Hauſes den Beſtrebungen Brühls zuſtatten. Er hatte jetzt die Möglichkeit, in einem neuen Bau der Prachtentfaltung, die er liebte, den würdigen äußeren Rahmen zu ſchaffen, und in Schinkel fand ſich der Meiſter, jene Möglichkeit in Wirklichkeit umzuſetzen. In den Jahren 1819 bis 1821 entſtand das Schauſpielhaus, das noch heute den Zwecken dient, für die es erbaut, und das auch neben den Bauwerken des neuen Berlins einen erſten Rang behauptet. Machtvoll als Ganzes, harmoniſch und überſichtlich in allen Einzelheiten, wirkt es doch vor allem durch ſeine herrliche Faſſade, die noch gewonnen hat, ſeit ſie in den

Digitized by Google

80er Jahren mit Sandstein bekleidet wurde. Das Haus hat eine Länge von 76,5 Meter, eine Breite von 36 Meter und erhebt sich zu einer Höhe von 37,5 Meter, wenn man das Bildwerk, das den First krönt, mit einrechnet. Eine Freitreppe, die in der Breite zwei Drittel der ganzen Fassade einnimmt, führt zu einer von sechs jonischen Säulen getragenen Vorhalle. Das Innere des Hauses hält nur zum Teil, was das Aeußere verspricht; die bedeutendste Wirkung erzielt in seiner schlichten Vornehmheit das Foyer, das ursprünglich zum Ball- und Konzertsaal bestimmt war. Der eigentliche Theaterraum, der kleiner ist als er es in dem Langhansschen Hause war, macht keinen sonderlichen Eindruck. Bedenkliche Mängel in der inneren Einrichtung, die den freien Verkehr des Publikums, den leichten Ab- und Zugang hinderten, sind neuerdings durch einen Umbau, wenn auch nicht ganz beseitigt, so doch sehr verringert worden. Am 26. Mai 1821 wurde das neue Haus mit einer Aufführung der „Iphigenie" eingeweiht. Graf Brühl hatte die besten Absichten, seine Leitung in dem Geiste, der dieser Einweihungsfeier und ebenso der künstlerischen Bedeutung des Schinkelschen Baues entsprach, fortzuführen. Und im großen ganzen gelang es ihm auch. Was die Litteratur der Zeit an bedeutenden Dramen hervorbrachte, wurde fast ausnahmslos dem Repertoire des Schauspielhauses einverleibt; so kamen unter andern Kleists „Prinz von Homburg", Oelenschlägers „Correggio", Schenks „Belisar" und weiterhin die Lustspiele Töpfers und Holteis zur Aufführung. Den größten Platz im Repertoire nahm freilich Raupach ein; aber es war nicht möglich, an diesem fruchtbarsten aller deutschen Dramatiker, dessen Bühnentalent überdies unbestreitbar war, vorüberzugehen. Unter den Darstellern, die Brühl der Berliner Bühne gewonnen, standen in erster Reihe Ludwig Devrient und der Komiker Gern.

Auch unter dem Nachfolger Brühls, dem Grafen Redern, blieb das Schauspielhaus, wenn auch nicht ohne Irrungen, der Stellung würdig, die Berlin unter den deutschen Städten einnahm. Das künstlerische Personal zählte Kräfte wie Seydelmann, Rott, Eduard Devrient, Charlotte von Hagn, Auguste Crelinger-Stich; das Repertoire wurde durch Werke von Grillparzer, Immermann und Bauernfeld berühmt. Selbst dem jungen Deutschland verschloß Redern die Bühne nicht; Gutzkow und Laube kamen zu Wort, und Hebbel fand gleich für seine Erstlingstragödie „Judith" freundliches Entgegenkommen. Unter Theodor von Küstner, der nach Redern die Leitung übernahm, sank aber das Theater nach und nach von seiner Höhe herab. Er hatte freilich einen schwereren Stand als seine Vorgänger. Bisher war das Amt gleichsam getragen worden von einem Theaterenthusiasmus, der heute schwer glaublich erscheint. „Die Berliner lebten im Theater, in den Vorstellungen und mit den Schauspielern; ihre ganze Aufmerksamkeit, welche kaum je für politische Fragen in Anspruch genommen wurde, konzentrierte sich auf das Theater, und da es nur zwei Bühnen, die Königliche und die Königsstädtische, gab, einzig und allein auf diese." In den 40er Jahren aber wurde die Theaterbegeisterung durch das Interesse an der Politik in immer stärkerem Maße beeinträchtigt.

Und jetzt machten auch die Schwächen, mit denen unsere Hofbühnen, so wie die Verhältnisse nun einmal sind, nur zu oft behaftet sind, sich zum Nachteil der künstlerischen Entwickelung mehr als bisher geltend.

Ideal genommen können freilich gerade unsere Hofbühnen Größeres im Dienste der Kunst leisten als die Geschäftsbühnen, die um der Kasse willen ganz und gar von dem Geschmack des Durchschnittspublikums abhängig sind, einem Geschmack, dessen Niveau schwerlich zu tief geschätzt werden kann. Unter der Bedingung, daß ein kunstliebender Fürst seiner Privatbühne die Losung gäbe: Alles was geschieht, geschehe zur Förderung und aus dem Gesichtspunkt echter Kunst, weder der Kassenertrag noch irgend welche Vorurteile haben mitzusprechen! — so hätte dieses Hoftheater vor andern Bühnen die Möglichkeit, sich zu einer Ideal- und Musterbühne

Bolko Graf von Hochberg

General-Intendant der Königl. Schauſpiele und der Königl. Hofmuſik in Berlin

(Atelier Schaarwächter, Berlin)

zu entwickeln; aber in Wirklichkeit liegt die Sache recht selten so. Fast ohne Ausnahme sind unsere Hofbühnen auf das Geschäft genau so angewiesen wie alle andern Theater, und gegen diese andern sind sie noch im Nachteil dadurch, daß sie nicht bloß den Geschmack des allgemeinen Publikums zum Leitstern haben, sondern überdies auf die Wünsche, Ansichten, Schwächen spezieller Kreise Rücksicht nehmen müssen. Daß selbst ein kunstbegeisterter Fürst durch einseitige Vorliebe oder auch bloß durch Laune mehr schädigend als fördernd wirken kann, das zeigt das Beispiel König Friedrichs, der ausschließlich die französische Komödie begünstigte und die deutsche unbeachtet ließ, oder auch das Beispiel Karl Augusts, der einen Goethe opferte, um den „Hund des Aubry" für Weimar zu retten. Aber auch für den Fall, daß der Fürst den besten Willen und die klarste Einsicht hegt, so drängen sich doch nur zu oft die Hofkreise zwischen ihn und die Bühnenleitung, Kreise, die vielfach „royalistischer" sind als der König selbst, d. h. in diesem Falle vorurteilsvoller, ängstlicher, bedenklicher.

Geheimer Reg.-Rat Georg Pierson
Intendantur-Direktor

Die Rücksichtnahme auf diese Kreise war es denn auch, die Küstners Thätigkeit nach den verschiedensten Richtungen hin beschränkte und lähmte. Je schärfer der politische Wind wehte, desto größer wurde die Besorgnis, daß auch von der Bühne aus ein freierer, moderner Geist ins Publikum dringen könne, und man that alles, wenigstens das Hoftheater gegen die böse Luft von außen abzusperren. Das war für den Intendanten um so bedenklicher, als gerade jene Dramatiker, welche auf litterarische Bedeutung Anspruch machen durften, — ähnlich wie heute — durchaus den neuen Ideen huldigten. Küstner that immerhin, was er konnte. Er führte Freytags „Valentine" und Gutzkows „Uriel Acosta" auf, aber wie er kämpfen mußte, zeigt die Thatsache, daß er ein ziemlich harmloses Geschichtsdrama Robert Prutz': „Moritz von Sachsen", nach einmaliger Aufführung vom Repertoire wieder absetzen mußte, nur weil Prutz als Liberaler verschrien war. Es blieb daher dem Intendanten nichts übrig, als der Trivialität und Hausbackenheit, wie sie in der Birch-Pfeiffer und in Benedix verkörpert waren, die ersten Plätze einzuräumen. „Dorf und Stadt", „Mutter und Sohn" gemeinsam mit „Dr. Wespe" beherrschten die Bühne; das Publikum wurde wieder einmal mit litterarischer Wassersuppe abgespeist. Besser als um das Repertoire stand es um die schauspielerische Wirksamkeit der Hofbühne, wenn auch Theodor Döring, Hendrichs, Liedtke und Dessoir mit einer starken Schar von Mittelmäßigkeiten zusammengespannt waren.

Max Grube
Oberregisseur

5 3 1 7 2 4 6

„Auf der Sonnenseite", Lustspiel in 3 Aufzügen von Blumenthal und Kadelburg.

Schlußscene im Kgl. Schauspielhause zu Berlin.

1 Heinrich Wulkow (Emil Thomas). 2 Caroline Wulkow (Anna Schramm). 3 Richard von Brick (Arthur Vollmer). 4 Botho von Sandorf (Rud. Christians). 5 Thessa von Sandorf (Rosa Poppe). 6 Karthe Wulkow (Vilma v. Mayburg). 7 Jean (Hugo Hartmann).

Für „Bühne und Welt" aufgenommen von Franz Rullrich. Berlin.

Digitized by Google

Küſtner trat im Mai 1851 von der Leitung zurück. An ſeine Stelle kam Botho von Hülſen, der ſeine Befähigung zu dem verantwortungsvollen Poſten durch nichts als die Inſcenierung einiger geſellſchaftlicher Theateraufführungen an den Tag gelegt hatte. Im Publikum ſetzte man wenig Hoffnungen auf ſeine Wirkſamkeit, und Hülſen, der fünfunddreißig Jahre lang, bis zu ſeinem Tode, Herr und Meiſter im Reich der Hofbühne blieb, rechtfertigte das Mißtrauen wenigſtens in dem Sinne, daß die „Entwickelung" der Bühne unter ihm in Stillſtand auslief. Er war ein vortrefflicher Verwaltungsbeamter, ein prächtiger Hofkavalier, als Menſch voll Wohlwollen und Liebenswürdigkeit. Aber in Bezug auf die Kunſt hatte er mehr ein negatives als ein poſitives Ideal. Es lag ihm vor allem daran, von der Bühne alles Frivole, ſittlich Bedenkliche, geiſtig Aufrüttelnde fern zu halten, im übrigen ließ er die Dinge an ſich herankommen und ſchätzte die Dramatiker faſt einzig nach Erfolg und Geſinnung. Die Bedeutung eines Bühnenleiters liegt weſentlich in den Anregungen, die er giebt, er füllt nur dann ſeine Stelle aus, wenn er nach jeder Seite hin, auf die Litteratur, wie auf die darſtellende Kunſt, befruchtend wirkt, wenn er beſtändig darauf ausgeht, Talente zu entdecken und anzufeuern. In dieſer Richtung leiſtete Hülſen recht Dürftiges. Die Bühne, die ihm anvertraut war, ſtagnierte beinahe, es fehlte, von vereinzelten Aufführungen abgeſehen — jeder friſche Luftzug. Hier und da führte der Zufall dem Hoftheater eine wertvolle Kraft wie die Frieb-Blumauer zu, aber den Hauptſtamm der Darſteller bildete in immer weiterem Umfang die brave Mittelmäßigkeit. So kam es, daß ein tüchtiges Durchſchnittstalent wie Berndal eine Zeit lang als eine Art Größe gelten konnte. Das Jahr 1870 brachte keine Wendung, die aus dieſem Stillleben herausführte. Vonſeiten der Hofbühne geſchah nichts, die Litteratur zu Thaten, die der nationalen Erneuerung wert waren, anzuſpornen. Im Gegenteil, Hülſen, der bisher ſeine Bühne von dem franzöſiſchen Unſittendrama freigehalten hatte, öffnete ſie jetzt dem leichtblütigen Jünger der Franzoſen, Paul Lindau; vielleicht hoffte er, den ſcharfen Kritiker milder zu ſtimmen. Wildenbruch, lange Zeit verſtändnislos zurückgewieſen, mußte erſt von anderer Seite auf den Schild gehoben werden, um endlich beim Schauſpielhaus Einlaß zu finden.

Ueber den Eintrag, den dieſe Zuſtände am Königlichen Theater dem geiſtigen Leben Berlins thaten, blieb das Publikum, wenigſtens ſeiner Maſſe nach, im Unklaren, ſo lange die Hofbühne mit keinem theatraliſchen Wettbewerb zu kämpfen hatte. Die Theater, die neben dem Schauſpielhaus beſtanden, kamen als Nebenbuhler nicht in Betracht; das Wallnertheater hielt ſich einzig und allein auf dem engen Gebiet der Berliner Poſſe und das Reſidenztheater widmete ſich vorwiegend dem franzöſiſchen Schauſpiel. Dieſe Lage der Dinge änderte ſich aufs tiefgreifendſte, als in den achtziger Jahren das „Deutſche Theater" und ſpäter das „Berliner" und „Leſſing-Theater" erſtanden. Jetzt konnte das Publikum vergleichen, und es merkte bald, wie weit die Hofbühne künſtleriſch zurückgeblieben war, daß ſie ſich in keinerlei Beziehung mit dem „Deutſchen Theater" auch nur zu meſſen vermochte. Sicherlich verſchloß man ſich auch bei Hofe dieſer Einſicht nicht. Aber ſelbſt wenn Hülſen Luſt gehabt hätte, in neue Bahnen einzulenken, unmöglich konnte er im Alter leiſten, was einſt über die Kraft ſeiner Jugend hinausging. Er überließ es dem Erben ſeiner Machtbefugniſſe, den Kampf mit den Rivalen aufzunehmen.

Dieſer Erbe war Graf Hochberg, mit deſſen Ernennung zum Generalintendanten die jüngſte Periode des Schauſpielhauſes anhebt. Graf Hochberg, der Sproß eines der erſten Magnatengeſchlechter Schleſiens, jüngerer Bruder des Fürſten Pleß, wurde am 25. Januar 1843 auf Schloß Fürſtenſtein geboren. Er ſtudierte in Bonn und Berlin die Rechte, verbrachte einige Zeit im Staatsdienſte, trat aber bald ins Privatleben zurück, um ſich ganz der Kunſt, vorwiegend der Muſik zu widmen. Er

Friedr. Brandt
techn.-art. Ober-Inſpektor

Maximilian Ludwig

war es, der 1876 die ſchleſiſchen Muſikfeſte ins Leben rief und ihnen einen ſtarken und anhaltenden Einfluß auf das muſikaliſche Geſamtleben Deutſchlands ſicherte. Als Komponiſt hat er eine anſehnliche Reihe von Liedern veröffentlicht, denen von Kennern Erfindungsreichtum und eindringende Kenntnis des Tonſatzes nachgerühmt wird. Von hervorragendem Talent zeugt auch ſeine Symphonie in C, ſowie ſeine Oper „Der Wärwolf", die 1876 in Hannover und ſpäter in Dresden, Hamburg etc. zur Aufführung gelangte. 1886 zur Leitung der Königlichen Schauſpiele berufen, widmete er naturgemäß ſeine Hauptthätigkeit dem Opernhauſe, welches er der modernen Muſikrichtung erſchloß. Aber er vernachläſſigte das Schauſpielhaus keineswegs. Offenbar hatte er ein ſtarkes Empfinden dafür, daß dieſe Bühne nicht mehr die Stellung einnahm, die ihrer

Oskar Keßler
Regiſſeur

Arthur Vollmer

Digitized by Google

Adalbert Matkowsky

einstigen Vergangenheit entsprach, und er bemühte sich daher, ihr die Kräfte zuzuführen, die imstande waren, eine Wendung zum besseren einzuleiten.

Und es gelang ihm denn auch, in dem Direktor Pierson, sowie in dem Oberregisseur Max Grube die geeigneten Männer zu finden. Beide haben ihre ganze Kraft eingesetzt, der Hofbühne den gebührenden Rang zurückzuerobern. Daß ihnen das noch nicht in jedem Punkte gelungen ist, liegt an den ungewöhnlichen Schwierigkeiten, mit denen sie zu kämpfen haben. Die Hofbühne soll, nach den Worten des Kaisers, der dem Schauspielhause eine tiefgehende Aufmerksamkeit zuwendet, vornehmlich die idealistische Richtung fördern und pflegen. Eine solche Aufgabe läßt sich aber, dem seichten Geschmack des Großstadtpublikums gegenüber, nicht in ein paar Jahren genügend durchführen. Freilich hat es auch an Mißgriffen nicht gefehlt. Daß die Leitung aber neuerdings mehr und mehr das Höchste erstrebt, beweist sie durch ihre im allgemeinen ausgezeichneten Klassikeraufführungen. Max Grube ist ein Meister der Inscenierung, er hat in Meiningen gelernt, mit Massen zu operieren, Stimmungsbilder von berückendem Reiz auf die Bühne zu zaubern und jedem Darsteller den rechten Platz anzuweisen. „Don Carlos", „Käthchen von Heilbronn", „Das Leben ein Traum", „Der Richter von Zalamea", „Coriolan", „Wallenstein" und andere Dramen mehr kommen am Schauspielhause in durchaus musterhafter Weise zur Geltung. Ein besonderes Verdienst hat sich die Leitung um Hebbel erworben. Ihr ist es zu verdanken, daß dieser Dichter nachgerade auch im weiteren Publikum die Wertschätzung erfährt, die dem größten Dramatiker der nachgoethischen Zeit gebührt.

Amanda Lindner

Mit dem gleichen Erfolg gekrönt war das Bemühen der Leitung, den Kreis der Darsteller durch immer neue Anwerbungen, durch hervorragende Kräfte zu erweitern. Es scheint, daß sie in der Schätzung der Mimen unfehlbarer ist, als in der unserer modernen Poeten. Von den bedeutenderen Talenten, die heute am Schauspielhause wirken, ist nur der kleinere Teil aus Hülsens Zeit übernommen. Hierhin zählen Richard Kahle, Maximilian Ludwig, Vollmer, Keßler und Paula Conrad. Anna Haverland, die 1878 zum ersten Male engagiert wurde, hat der Hofbühne immer nur sporadisch angehört. Kahle, der bereits 1871 in den Verband des Schauspielhauses eintrat, ist vorwiegend Rhetoriker, er wirkt noch heute durch

Anna Schramm

Digitized by Google

Digitized by Google

Georg Molenar

die markige Kraft ſeines Organs; ſein Spiel verrät Geiſt und Ueberlegung. Aber ſchon ſeit Jahren muß er ſich mit Rollen dritten Ranges begnügen. Energiſcher als er hat ſich Ludwig behauptet, der ein Jahr ſpäter Mitglied des Hoftheaters wurde. Geboren 1847 zu Breslau, leiſtete er früher Anziehendes in Rollen wie Egmont, Poſa, Taſſo, Fiesco; neuerdings iſt er ins ältere Fach übergegangen und hat erſt jüngſt den König Philipp mit gutem Gelingen verkörpert. Sein Spiel iſt geiſtvoll, aber mit Nuancen überladen; es ſteckt in ſeinen Bewegungen wie in ſeiner Betonung meiſt etwas zu Markiertes, zu Abſichtliches. Jedenfalls aber iſt er eine Kraft, auf die ſich die Regie verlaſſen darf, die nie eine Rolle werfen, jede in irgend einer Weiſe zur Geltung bringen wird. Zu ſeinem Beſten rechne ich den König Etzel in Hebbels „Nibelungen“. Die Reihe hervorragender Komiker, die ſeit 1815 am Schauſpielhauſe gewirkt haben, unter ihnen Männer wie Unzelmann, Wurm, Gern, Rüthling, Döring, Liedtke, wird durch Arthur Vollmer in würdiger Weiſe fortgeſetzt. Er iſt ein ausgezeichneter Verwandlungskünſtler und weiß ſtets eine kennzeichnende Maske zu finden. Ebenſo iſt ſeine Charakteriſtik durchweg reich an feinen und lebensvollen Zügen, wenn ſie auch zuweilen etwas einſeitig, nur aus einem einzelnen Geſichtspunkt heraus gewonnen erſcheint. Daß er gelegentlich in keckem Uebermut mehr mit einer Rolle ſpielt, als ſie ſpielt, das iſt ſein gutes Recht als Komiker und Liebling des Publikums. Einer jener Darſteller, die ihren Platz mit Ehren ausfüllen, ohne je ein erregteres Urteil in Lob oder Tadel herauszufordern, iſt Keßler; er ſpielt ſeit 1881 mit gefälligem Gleichmaß früher die jungen, jetzt die älteren Bonvivants und hat unter den Abonnenten des Hauſes ſeine kleine Gemeinde. Von den älteren Mitgliedern des Schauſpielhauſes haben noch ein Recht genannt zu werden: Frau Paula Conrad, ein urſprüngliches, naturfriſches Talent, die ſeit Jahren zu den erklärten Lieblingen des Berliner Publikums gehört, Frau Stollberg, eine der würdigſten Anſtandsdamen, Nesper, der ſich gleichfalls in erſter Linie durch ſeine unerſchütterliche Würde auszeichnet, Fräulein Abich, die beſonders in den Rollen plauderhafter und ſtreitfroher Familienmütter den rechten Ton zu treffen weiß, ſowie ſchließlich die Herren Oberländer und Link, der letztere vielgewandt und vielverwendbar. Klara Meyer, die einſt das Entzücken aller höheren Töchter der Reichshauptſtadt war, gehört der Bühne nur noch als Ehrenmitglied an. — Alle übrigen Darſteller des Schauſpielhauſes ſind erſt unter dem Regime des

Dr. Max Pohl

Arthur Krauſneck

Digitized by Google

Grafen Hochberg eingetreten. Unter ihnen wäre zunächſt Max Grube in ſeiner Eigenſchaft als Oberregiſſeur zu nennen. Als Schauſpieler tritt er neuerdings nur noch verhältnismäßig ſelten auf, in früheren Jahren aber nahm er unter den deutſchen Charakterdarſtellern einen geachteten Rang ein. Geboren zu Dorpat im März 1854, errang er ſeine erſten Erfolge in Bremen und Leipzig; ſpäter war er in Dresden und Meiningen thätig und gehört ſeit 1889 dem Schauſpielhauſe an. Gutes leiſtete er von jeher als Franz Moor, Jago, Mephiſto und Shylock. Er charakteriſiert ſcharf, hier und da zu ſcharf, zu pointiert, in ſeinem Spiel überwiegt das klug Verſtändige. Der eigentliche Matador der Hofbühne iſt ohne Frage Adalbert Matkowsky. Sein Spiel iſt reich an genialen Zügen, ſeine Bewegungen haben etwas Großes, Titaniſches, und ſo iſt auch ſeine Sprache voll Kraft und oft voll hinreißender Leidenſchaft. Aber er überhitzt nur zu vielfach das Feuer ſeiner Darſtellung, er windet ſich und raſt, wo ein ſchlichteres Spiel ohne grelle Manieren und theatraliſche Uebertreibung von ſtärkerer Wirkung ſein würde. Trotz alledem bleibt er ein Künſtler, dem gegenwärtig in Deutſchland nur zwei oder drei zur Seite zu ſtellen ſind. Und es ſcheint, wie eine ſeiner jüngſten Leiſtungen, als Marquis Poſa, bezeugt, daß er, je reifer er wird, auch an Feinheit und Einfachheit zunimmt. Litterariſches Talent bekunden ſeine Uebertragungen aus dem Spaniſchen. Unter den Rollen, die er im höchſten Sinne zur Geltung bringt, ſind in erſter Reihe zu nennen der Prinz in „Leben ein Traum" und der Holofernes in Hebbels „Judith". Neben Matkowsky iſt es vor allem Roſa Poppe, die den Aufführungen des Schauſpielhauſes Eigenart und Bedeutung ſichert. Fräulein Poppe iſt eine durchaus moderne Künſtlerin, ſtets intereſſant, ſprühend von Temperament, nervös und auf pſychologiſche Beſonderheiten erpicht. Das Heroiſche wie das Intime, Senſitive, das Romantiſche wie das ſtatuariſch Klaſſiſche gelingt ihr in gleichem Maße. Nur im ſchlicht bürgerlichen Drama, im Alltagsluſtſpiel erſcheint ſie zu theatraliſch; ſie bedarf eines ſatteren, farbigeren Hintergrundes. Beſtrickend wirkt ſie als Genovefa, gewaltig als Judith; daß ſie die Genovefa ein wenig ſtiliſiert, die Heilige mit prärafaelitiſchen Zügen ausſtattet, erhöht den eigenartigen Eindruck. Von ganz anderem Schlage iſt Amanda Lindner; ihre Kunſt hat nichts Blendendes, nichts, was im Augenblick beſticht. Sie hat all ihre Kraft in der Innerlichkeit; jeder Zug zeugt von tiefem Empfinden. Wirkt Roſa Poppe immer überraſchend, ſo Amanda Lindner immer ſympathiſch. Ihre ganze Eigenheit entfaltet ſie als Jungfrau von Orleans; ſie iſt keine ſchwertgewaltige Heroin, wohl aber eine begeiſterte Seherin, die im Innerſten von den religiöſen und vaterländiſchen Gefühlen durchglüht erſcheint.

Mit Anna Schramm beginnt die Reihe jener Mitglieder, die, ehe ſie ans Schauſpielhaus kamen, bereits auf andern Berliner Bühnen zu Ehren und Anſehen gelangt waren. Anna Schramm, geboren am 8. April zu Reichenberg in Böhmen, wurde 1861 dem Wallnertheater verpflichtet und bildete mit Reuſche und Helmerding ein Dreigeſtirn, dem das damalige lachluſtige Berlin einen wahren Kultus widmete. Nach ihrer Verheiratung verließ ſie auf eine Zeit lang die Bühne, kehrte aber 1888 zum Wallnertheater zurück und wurde bald darauf „im Triumph" ans Schauſpielhaus hinübergeholt. Sie hat ſich bis heute ihre ſaftige, kernhafte Natur bewahrt, und wenn ſie auch in dieſer und jener Rolle verſagt, ſo iſt ſie doch eine relativ vielſeitige Künſtlerin. Sie iſt nicht nur im Derbkomiſchen vorzüglich, ſondern feſſelt auch, wo es darauf ankommt, durch feinſinnige Charakteriſtik und echte Herzenstöne. Eine ihrer neueren

Otto Parſchian

Digitized by Google

Glanzleiſtungen iſt die Hökerin in Niemanns „Wie die Alten ſungen". Am „Leſſing-Theater" hatte Molenar bereits einen guten Namen ſich erworben, als er ans Schauſpielhaus berufen wurde. Er ſteht, ſeiner künſtleriſchen Eigenart nach direkt neben Matkowsky; mit dieſem teilt er die Charakteriſierungskunſt und das machtvolle Temperament. Er iſt ein Künſtler von gewaltiger Größe, ſein Hagen Tronje iſt geradezu gigantiſch. Wie er, ſo ſind auch Pohl und Kraußneck Realiſten im beſten Sinne des Wortes. Pohl, deſſen Spiel vielfach noch an einer etwas manierierten Mimik krankt, leiſtet Bewundernswertes beſonders in der Verkörperung Anzengruberſcher Geſtalten, aber auch ſein Mephiſto zählt zu den beſten Verkörperungen dieſer Geſtalt. Kraußneck wirkt vor allem durch die ruhige, ſichere

Rudolph Chriſtians

Vilma von Mayburg

Kraft ſeines Weſens, er zeichnet in ſchlichten, feſten Linien, und wenn er ſelten hinreißt, ſo feſſelt er doch ſtets. Zwei ſeiner Meiſterleiſtungen ſind „Wilhelm Tell" und Paſtor Manders in den „Geſpenſtern"; jüngſthin hat er durch den Alba in „Don Carlos" eine neue Probe von der Vielſeitigkeit ſeines Könnens abgelegt. Auch Bertha Hausner war längere Zeit eine der beliebteſten Darſtellerinnen des „Deutſchen Theaters"; ſie iſt eine Künſtlerin von ſprudelnder Friſche, der es aber auch an Gemütstiefe nicht fehlt. Offenbar geht ihre Entwickelung noch immer vorwärts. Franziska Ellmenreich gehört der älteren idealiſtiſchen Richtung an; bereits 1865 an Marie Seebachs Stelle nach Hannover berufen, hat ſie dort, wie ſpäter in Leipzig, Hamburg und Dresden ſich einen Platz unter den erſten deutſchen Künſtlerinnen errungen. Ihr Spiel iſt auch heute noch voll Liebreiz, voll Feinheit und voll Weihe.

Erſt ſeit einigen Jahren iſt Heine in den Vordergrund getreten, aber er wird ſicherlich ſeine Stellung behaupten; denn ſeine lebensvolle Charakteriſtik, deren kräftiger Realismus an die niederländiſche Genremalerei erinnert, feſſelt immer von neuem. In dem Weſen Arndts und Purſchians ſteckt ein etwas weichlicher Zug,

Digitized by Google

aber ihre Leiſtungen verraten ſtets ein tüchtiges Wollen und ein ſicheres, beſtimmtes Können. Ebenſo hat Ludwig Hertzer in jugendlichen Rollen vielen und wohlverdienten Erfolg. Durch den Liebreiz ihrer Erſcheinung und die Innigkeit ihres Spiels beſtrickt Anna von Hochenburger, die bis vor kurzem eine vorzügliche Emilia Galotti war, durch kecke Lebhaftigkeit und Munterkeit Vilma von Mayburg. Die jüngſten Mitglieder der Hofbühne ſind Chriſtians und Fräulein Sperr; in erſterem beſitzt das Schauſpielhaus zweifellos ein Talent erſten Ranges, einen überragenden Künſtler voll Geſundheit und ſtrotzender Kraft, der mit dem Reichtum ſeines Könnens ſicherlich noch oft überraſchen und Bewunderung wecken wird. Fräulein Sperr iſt ein vielverſprechendes Talent voll Jugendfriſche und von ſehr anmutigem Weſen. In kleineren Rollen leiſten Vortreffliches Plaſchke, Eichholz und Hartmann, zum Teil auch Winter und Paris.

Das Zuſammenſpiel der Hauptdarſteller am Schauſpielhauſe kann ſich, im allgemeinen betrachtet, mit dem am „Deutſchen Theater" meſſen, wenn auch Vorſtellungen, in denen eine unbedingte Harmonie erreicht wird, noch zu den Ausnahmen gehören. Aber ein ſtändiger Fortgang iſt auch nach dieſer Seite hin deutlich merkbar. Daß die Maſſenſcenen faſt immer voll Wucht und Größe ſind, habe ich bereits früher gerühmt. Und wie in dieſem Punkte, ſo übertrifft die Hofbühne auch in der Ausſtattung, in der Genauigkeit des hiſtoriſchen Koſtüms, in der Präziſion der Maſchinerie alle andern Bühnen Berlins; hier bewährt ſich die Meiſterſchaft und der rühmenswerte Eifer des Oberinſpektors Brandt. So ſpricht denn alles dafür, daß das Schauſpielhaus, wenn es den leitenden Männern auch noch gelingt, das moderne Repertoire muſtergiltig zu geſtalten, ſiegreich den Kampf mit den übrigen großen Bühnen beſtehen und wieder den erſten Platz einnehmen wird. Zu hoffen und zu wünſchen aber iſt, daß dieſer Sieg der idealen und großen Geiſteskunſt, die ſo lange in Berlin eine Aſchenbrödelrolle ſpielte, zum Vorteil gereichen möge; denn nur mit ihr begründen ſich dauernde Erfolge.

Heinrich Hart.

Photographien aus den Ateliers J. C. Schaarwächter, C. Brasch, Loescher & Petsch, E. Bieber, Höffert.

Heinrich Heines dramatische Pläne.

Oft und viel hat sich Heinrich Heine mit dem Theater beschäftigt; weit mehr als vorher bekannt war haben ihn die weltbedeutenden Bretter gefesselt und zeitlebens hat den ungezogenen Liebling der Grazien der Ehrgeiz auf den Lorbeer eines dramatischen Dichters beseelt. Schon vor vielen Jahren habe ich einmal alles, was hierüber aus dem Leben Heines bekannt geworden ist, zusammenzu-

Heinrich Heine.

stellen versucht; inzwischen sind viele neue Mitteilungen, Erinnerungen von Zeitgenossen und Briefe publiziert worden, die auf Heines dramatische Pläne hie und da ein neues Licht werfen, so daß eine Besprechung dieses Themas heute wesentlich vollständiger sein kann als vor zehn Jahren.

Als Student schrieb Heine bekanntlich in Berlin und Göttingen (1821—22) seine Tragödien „Almansor" und „William Ratcliff". Die hohe Meinung, die er von den

beiden Tragödien hegte, welche ja ganz im Geiste der Müller-Wernerschen Richtung gehalten sind, haben die Kritik und das Publikum weder damals noch später bestätigt. Ja, der „Almansor" erlebte bei seiner ersten Aufführung am Hoftheater zu Braunschweig trotz der guten Bühneneinrichtung August Klingemanns eine herbe Ablehnung. Wie heute, suchten die Autoren auch damals schon die Gründe eines solchen Durchfalls mit Vorliebe außer der Bühne. Gern glaubte Heine die ihm von Freunden mitgeteilte Geschichte, daß die Ablehnung auf einem albernen Mißverständnis beruhte: man habe nämlich einen Pferdehändler und Wucherer Namens Heine in Braunschweig für den Autor gehalten, und diesen habe man ausgezischt! Und auch dies fiel Heine nicht schwer zu glauben, daß sein ehemaliger Freund und Genosse von der Berliner Tafelrunde bei Lutter & Wegener, Dr. Karl Köchy, der später Intendanturrat und Dramaturg des Braunschweiger Hoftheaters wurde, gegen ihn intriguiert und die Aufführung seines zweiten Stückes sogar verhindert habe, während thatsächlich, wie aus den Akten hervorgeht, das Gegenteil der Fall gewesen ist. Gerade Köchy war es, der die Aufführung des „Almansor" in Braunschweig befürwortete und der Klingemann auch zur Aufführung des „Ratcliff" zu bewegen suchte. Der Mißerfolg der ersten verhinderte auch natürlich die Aufführung der zweiten Tragödie, die übrigens dramatisch ungleich wirksamer erscheint als jene und die deshalb in den letzten Jahren wiederholt Gegenstand dramatischer Versuche gewesen ist. Mascagnis Oper „Ratcliff" ist seit Jahren vom Königlichen Opernhause in Berlin zur Aufführung angenommen, aber bis heute noch nicht aufgeführt worden.

Aber alle seine Mißerfolge konnten es nicht hindern, daß der junge Poet das Haschen nach dramatischen Lorbeerkränzen unverdrossen fortsetzte. Mancherlei dramatische Projekte und Entwürfe schwirrten namentlich in jungen Jahren, aber auch später durch seinen Kopf, ohne jedoch jemals Gestaltungskraft zu erlangen. Es ist ja zweifellos von Interesse, in die Geisteswerkstatt eines großen Dichters hinein zu schauen und auch die Pläne, Entwürfe und Fragmente kennen zu lernen. Solche Betrachtung hat oft sogar größeren Nutzen für die Erkenntnis eines Dichters zu Tage gefördert, als das Studium seiner vollendeten Werke. Dies ist nun allerdings bei Heines dramatischen Plänen nicht der Fall, aber interessant sind diese darum doch nicht minder. „Man gewinne einen Schriftsteller nur erst lieb", sagt Lessing, „und die geringste Kleinigkeit, die ihn betrifft, die einige Beziehung auf ihn haben kann, hört auf, uns gleichgiltig zu sein." Und wie Lessing dann weiter sagt, nachdem er berichtet, daß von den letzten Stücken des Sophokles nur die Titel auf uns gekommen, „doch auch diese Titel werden diejenigen nicht ohne Nutzen studieren, welche Stoff zu Trauerspielen suchen", so wird man, ohne etwa einen Vergleich zwischen Sophokles und Heine anstellen zu müssen, doch wohl aus dem gleichen Beweggrunde auch seine dramatischen Pläne gern kennen lernen.

Gerade in der Zeit, wo der „Almansor" in Braunschweig aufgeführt und ausgepfiffen wurde, im Spätsommer 1823, beschäftigte Heine sehr lebhaft die Idee einer „venetianischen Tragödie". In einem Briefe aus Lüneburg an Joseph Lehmann, in dem er Rechenschaft über seine Arbeiten während des Jahres giebt, berichtet Heine am 26. Juni 1823: „Eine ganze, neue, fünfaktige und gewiß in jeder Hinsicht originelle Tragödie steht dämmernd, doch mit ihren Hauptumrissen vor mir." Darauf reiste Heine ins Seebad nach Cuxhaven und von dort schrieb er an seinen intimsten Freund und litterarischen Beichtiger Moses Moser am 23. August in einem auch sonst bedeutungsvollen und interessanten Briefe: „Meine Nerven sind sehr gestärkt, und wenn die Kopfschmerzen nachlassen, werde ich noch in diesem Jahre viel Kräftiges schreiben. Die Tragödie ist im Kopfe ausgearbeitet, ich gebe mich ans Niederschreiben, sobald ich kann und Ruhe hab'. Sie wird sehr tief und düster, Naturmystik. Weißt du nicht, wo ich etwas über Liebeszauber und Zauberei überhaupt lesen

kann? Ich habe nämlich eine alte Italienerin, die Zauberei treibt, zu schildern. Ich lese viel über Italien. Denk an mich, wenn dir etwas in die Hände fällt, was Venedig betrifft, besonders den venetianischen Carneval." Heine war in jenen Tagen sehr schaffenslustig. Sogar einen Operntext „Der Batavier" soll er damals für den bekannten Komponisten Bernhard Klein geschrieben haben. Doch hat sich davon nichts erhalten. Er ahnte freilich nicht, als er jene Zeilen schrieb, daß sein „milder, heller Almansor" zwei Tage vorher so jämmerlich durchgefallen war. Telegraphische Theaterdepeschen gab es damals noch nicht, und als ihn auf dem Schneckenwege der Post die traurige Kunde erreichte, hat sie den jungen Dichter sicher so verstimmt, daß er zunächst auch die Arbeit an der neuen Tragödie wohl kaum fortzusetzen geneigt war. Erst nach zwei Monaten erhalten wir wieder eine neue Nachricht über diese, abermals in einem Briefe an Moser. „Ich schreibe jetzt zwar nichts Poetisches, doch drängt es mich, meine Tragödie zu schreiben. Es hängt alles von meinem Kopfe ab. Wenigstens das weiß ich, daß ich sobald nichts drucken lasse. Denk an die Notizen über Liebeszauber." Und am 9. Januar 1824 schreibt Heine an denselben Freund kurz und klar: „Von meiner neuen Tragödie ist noch keine Zeile geschrieben." Gleichwohl ließ er den Plan nicht fallen; ja, noch im nächsten Jahre, inmitten der Vorarbeiten zum juristischen Examen, beschäftigte ihn, wie wir aus dem Tagebuche seines Freundes, des späteren hannöverschen Amtsrichters Dr. Eduard Wedekind, erfahren, die venetianische Tragödie, von der er aber gar nicht sprach. Das ist die letzte Nachricht über den Plan, von dem später nie wieder die Rede war. Eine mündliche Mitteilung seines Bruders Maximilian Heine kann ich hier noch anführen, die er mir 1872 mit großer Bestimmtheit machte und die mit diesem Plan sicher zusammenhängt. Jener Mitteilung zufolge hat Heine im Jahre 1823 seinem Bruder schon die Exposition über die erste Scene einer Tragödie vorgelesen, in der die von ihm anderweitig geschilderte Hexe von Goch und das „blasse, verfemte Kind Josepha", die Nichte des Düsseldorfer Scharfrichters, als italienische Zauberweiber dargestellt waren. Zu der alten Italienerin, von der Heine in dem oben erwähnten Briefe an Moser schreibt, hätte also die Muhme Zippel Modell gesessen. Indes möchte ich auf diese Mitteilung nicht allzu großen Wert legen. Max Heine hat es nur zu oft versucht, seinem alternden Gedächtnis in freier Weise nachzuhelfen, und er selbst berichtete später, daß Heine in jenen Jahren aus diesem Stoff eine Novelle gemacht habe, die bei dem Hamburger Brand im Hause seiner Mutter mit den übrigen Papieren verbrannt sei. Entweder liegt hier also ein Irrtum vor, oder Heine hat den sicher dankbaren Stoff zuerst in einer Tragödie und, als diese nicht recht vonstatten gehen wollte, in einer Novelle behandelt.

Ungleich mehr als von seiner venetianischen wissen wir dagegen von einer deutschen Tragödie, die Heine in jungen Jahren plante. Er wollte nämlich nichts mehr und nichts weniger als einen neuen Faust schreiben. Darf man diesmal Max Heine Glauben schenken, so hat am 1. Oktober 1824 folgendes Gespräch in Goethes Arbeitszimmer zu Weimar stattgefunden:

Goethe: „Womit beschäftigen Sie sich jetzt?"

Heine: „Mit einem Faust!"

Goethe: „Haben Sie weiter keine Geschäfte, Herr Heine?"

Heine: „Mit meinem Fuß über die Schwelle Eurer Excellenz sind alle meine Geschäfte in Weimar beendet."

Ob nun dieses Gespräch wahr oder erdacht, so viel ist gewiß, daß Heine unmittelbar nach der Rückkehr von jener Reise, die ihn unter anderm auch nach Weimar geführt, von seiner Faust-Idee den Berliner Freunden Mitteilung gemacht hat. Schon am 25. Oktober 1824 schrieb er an Moser: „Im Geiste dämmern mir viele schöne Gedichte, unter anderm — ein Faust. Ich habe schon an dem Karton gearbeitet."

Am 1. April 1825 berichtet er: „Im Grunde ist mir die ganze jetzige Litteratur zuwider. Und darum schleppe ich mich auch mehr mit Ideen zu Büchern, die für die Folge berechnet sind, als mit solchen, die für die Gegenwart passen, z. B. ein angefangener Faust."

Nähere Mitteilungen über diesen Faust-Plan erhalten wir jedoch nicht von Heine, sondern von seinem bereits oben erwähnten Göttinger Kommilitonen Eduard Wedekind, dessen Tagebuch nach seinem Tode von Adolf Strodtmann benutzt werden durfte. In diesem Tagebuch heißt es am 20. Juni 1824: „Wir kamen auf Goethes Faust zu sprechen. „Ich denke auch einen zu schreiben!" sagte er; „nicht, um mit Goethe zu rivalisieren, nein, nein, jeder Mensch sollte einen Faust schreiben." — „Da möchte ich Ihnen raten, es nicht drucken zu lassen, sonst würde das Publikum . . ." „Ach, hören Sie", unterbrach er mich, „an das Publikum darf man sich gar nicht kehren, alles, was dasselbe über mich gesagt hat, habe ich nur immer so nebenher von andern erfahren." — „Freilich haben Sie insofern Recht, als man sich nicht durch das Publikum irre machen lassen, noch nach seiner Gunst haschen soll; aber man soll es auch nicht im voraus gegen sich einnehmen, um ihm ein unbefangenes Urteil zu lassen, und Sie würden es gewiß einigermaßen gegen sich einnehmen, wenn Sie nach Goethe einen Faust schrieben. Das Publikum würde Sie für arrogant halten; es würde Ihnen eine Eigenschaft unterlegen, die Sie gar nicht besitzen." — „Nun, so wähle ich einen andern Titel." — „Das ist gut, dann vermeiden Sie jeden Nachteil. Klingemann und de la Motte Fouqué hätten das auch bedenken sollen." Am 16. Juli heißt es dann weiter in diesem Tagebuch: „Heine gedenkt einen Faust zu schreiben. Wir sprachen viel darüber, und seine Idee dabei gefällt mir sehr gut. Heines Faust wird genau das Gegenteil von Goethes werden. Bei Goethe handelt Faust immer, er ist es, welcher dem Mephistopheles befiehlt, das und das zu thun. Bei Heine soll Mephistopheles das handelnde Prinzip sein, er soll den Faust zu allen Teufeleien verführen. Bei Goethe ist der Teufel ein negatives Prinzip, bei Heine soll er positiv werden. Heines Faust soll ein Göttinger Professor sein, der sich in seiner Gelehrsamkeit ennuyiert. Da kommt der Teufel zu ihm und belegt ein Kolleg, erzählt ihm, wie es in der Welt aussieht, und macht den Professor kirre, so daß dieser nun anfängt, liederlich zu werden. Die Studenten auf dem Ulrich fangen an, darüber zu witzeln. „Unser Professor geht auf dem Strich", sagen sie, „unser Professor wird liederlich", heißt es immer allgemeiner, bis der Herr Professor die Stadt verlassen muß und mit dem Teufel auf Reisen geht. — Auf den Sternen haben die Engel inzwischen Theegesellschaften, zu denen sich auch Mephistopheles einfindet, und dort beratschlagen sie über den Faust. Gott soll ganz aus dem Spiel bleiben. Der Teufel schließt mit den guten Engeln eine Wette über Faust. Die guten Engel liebt Mephistopheles sehr, und diese Liebe, besonders zum Engel Gabriel, denkt Heine so zu schildern, daß sie ein Mittelding zwischen der Liebe guter Freunde und der Liebe der Geschlechter wird, die bei den Engeln nicht sind. Diese Theegesellschaften sollen sich durch das ganze Stück ziehen. Ueber das Ende ist sich Heine nicht gewiß, vielleicht will er den Professor durch Mephistopheles, der sich zum Schinder gemacht hat, hängen lassen, vielleicht will er gar kein Ende machen, weil er dadurch den Vorteil erhält, manches in das Stück hineinbringen zu können, was eigentlich nicht hinein gehört. Mir däucht, dieser Faust muß sehr viel werden, nur fürchte ich und Heine ebenfalls, daß durch die Theegesellschaften zu wenig Handlung hineinkommt."

Eine Woche später, am 25. Juli, schreibt Wedekind zum letzten Male über den Heineschen Faust: „Mit seinem Plane ist er sehr zurückhaltend. Ueber seinen Faust spricht er viel mit mir, vielleicht aus eigner Lust, vielleicht, weil er auch von mir etwas lernen zu können glaubt, vielleicht aber auch, weil er nicht die ernstliche Absicht hat, ihn auszuführen, denn von seiner Novelle und dem Trauerspiel, das er jetzt

vor hat, spricht er gar nicht. Den Professor in seinem Faust wollte er zu einem Professor der Theologie machen. Ich riet ihm aber, einen Philosophen zu nehmen, schon, weil er dann für seine Parodie ein viel weiteres Feld hätte, was er auch angenommen hat."

Das ist so ziemlich alles, was wir über Heines Faust-Plan aus dem Tagebuche seines Freundes erfahren. Aber dieser war im Irrtum, wenn er glaubte, Heine habe nicht die ernstliche Absicht gehabt, dieses Drama auszuführen. Noch ein Jahr darauf berichtet er seinem Freunde Friedrich Merckel aus Norderney, daß seine Phantasie dort im Anblick des Meeres manches begonnene Gedicht verarbeite, so „Seebilder und neue Scenen zu meinem Faust". Heine mußte also damals — im Juli 1826 — schon mitten in der Arbeit stecken. In einem Briefe an Varnhagen von Ense schreibt er kurz vorher: „Bei Ihnen ist es nicht hinreichend, daß ich zeige, wieviel Töne ich auf meiner Leyer habe, sondern Sie wollen auch die Verbindung aller dieser Töne zu einem großen Konzert — und das soll der Faust werden, den ich für Sie schreibe."

Dann wird es auf einmal still von dem Faust-Plan, und nichts mehr ist davon zu hören, bis Heine nach mehr als zwanzig Jahren (1847) sein Ballettgedicht „Der Doktor Faust" für den englischen Theaterdirektor Benjamin Lumley schreibt, in dem sich aber auch keine Spur von jenem ursprünglichen Plan vorfindet.

Den Wunsch, ein Stück zu schreiben, wurde der Dichter aber auch im späteren Leben nicht mehr los. Ja, wie es scheint, hat er im Jahre 1832 sogar ein Stück von Heinrich von Kleist für die französische Bühne übersetzt oder bearbeitet. Die Angelegenheit ist nur aus einem etwas unklar gehaltenen Briefe an den französischen Schauspieler P. M. Bocage vom 7. Mai 1834 bekannt, und alle Nachforschungen über dieses Unternehmen sind bis jetzt leider resultatlos geblieben. Alexander Dumas der Aeltere scheint der Vermittler in der Sache gewesen zu sein und diese nach seiner Art verbummelt zu haben.

Aber in der zweiten Periode seines Lebens wollte Heine nicht mehr ein Drama, sondern vielmehr ein Lustspiel schreiben. Am 11. April 1835, inmitten seiner heißesten Liebeswerbungen um Mathilde, das schöne Dorfkind aus der Normandie, schrieb er seinem Freunde August Lewald nach Stuttgart: „Warten Sie nur, in kurzem geht eine Veränderung mit mir vor, und dann will ich auch, wie Sie es wünschen, für die Komödianten schreiben; und die Stücke werden gewiß aufgeführt werden können, wenn man nur die Vorsicht braucht, meine Tragödien als Komödien und meine Komödien als Tragödien auf den Zetteln anzukündigen." Indes trug er sich in jenen Jahren doch mit ernsthaften Theatergedanken. Ueber seine weiteren Pläne sind wir leider nicht unterrichtet; wir wissen nur aus dem Munde glaubwürdiger Zeugen, daß er sich in den dreißiger und vierziger Jahren sehr lebhaft mit solchen Ideen beschäftigte. Der erste dieser klassischen Zeugen ist Theodor Mundt, der Heine im Jahre 1837 in Paris sah und von ihm berichtet: „Er schien selbst große Lust zu haben, sich noch einmal der Bühne zuzuwenden, auf der die deutsche Poesie freilich das Höchste vollbringen könnte, wenn sie könnte."

Aehnliches berichtet der zweite Zeuge, nämlich Heinrich Laube, der Heine 1839 zum ersten Male in Paris aufsuchte: „Ich habe im Gespräch mit ihm oft mit Staunen bemerkt, welch eine Teilnahme für dramatische Form er zeigte, wie er eigentlich darnach schmachtete, ein Stück schreiben zu können, welches aufgeführt würde. Er peinigte mich mit der wiederholten Frage, ob denn sein „Almansor" und „Ratcliff" wirklich nicht aufführbar wären. Mir war diese Sehnsucht nach dramatischer Form ein merkwürdig Zeichen, ein Zeichen, daß auf dem Grunde seines Talents das Drama geruht hätte. Ruhige Kraft, Gerechtigkeit des Sinnes und Geduld der Entsagung auf persönliche Gelüste hat ihm gefehlt; er hat sein dramatisches Talent für Monologe

Heines verbraucht, und so ist seine schriftstellerische Form entstanden, welche eine wilde Ehe von Gegensätzen zeigt."

Am weitesten gehen aber die Mitteilungen des dritten Zeugen, den ich für Heines dramatische Pläne ins Feld zu führen habe. Es ist dies Eduard Schmidt-Weißenfels, der Heine und dessen Freund Gérard du Nerval 1850 kennen lernte. Dieser erzählt uns nun folgendes: „Heinrich Heine hatte noch in der Zeit seiner Gesundheit die Idee, neben dem Ruhm als Lyriker auch den Lorbeer eines Dramatikers zu erreichen. Dieser Ehrgeiz quälte ihn, wie Gérard du Nerval sagte, bis er endlich seinem Freunde das Manuskript einer Komödie übergab, um einzelne von Heine deutsch abgefaßte Scenen derselben zu übersetzen. Gérard gab ihm einige Tage später die gewünschte Arbeit zurück. Als er etwa zwei Monate später dem Dichter begegnete, fragte er ihn, ob seine Komödie angenommen sei. Heine schüttelte mißmutig mit dem Kopf und sagte, daß er zu viel Angst habe, die Coulissen in Versuchung zu setzen . . . Gérard machte ihm den Vorschlag, die Komödie anonym an Arsène Houssay einzusenden. Heine übergab darauf von neuem Gérard sein Theaterstück und beauftragte ihn, dasselbe der Direktion des Odéon oder des Théatre français zu übergeben. Einige Wochen waren darüber hingegangen, als Heine seinem Freunde einen Besuch abstattete. Seine erste Frage war, ob er bereits eine Antwort in Betreff seiner Komödie erhalten habe. Gérard reichte stumm das Manuskript seinem Autor zurück und teilte ihm den Bescheid Arsène Houssays mit, welcher die Annahme des eingereichten Stückes verweigert hatte. Heine wurde so mißmutig darüber, daß er ohne einen Augenblick des Zögerns das Heft in den Kamin warf. — „Mein Gott, was machen Sie?" rief Gérard betroffen aus. „Lassen Sie das Ding brennen", erwiderte Heine; „es würde mich ärgern, wenn ich diese Arbeit wieder ansehen müßte. Offen gestanden, es ist mir auch so am liebsten, denn ich möchte in meinen Jahren nicht mehr mit mir Komödie spielen."

Soweit die Mitteilungen Schmidt-Weißenfels'. Ob die Relation des unglücklichen Gérard du Nerval authentisch ist oder nicht, läßt sich heute kaum noch feststellen. In der oben mitgeteilten Form darf man sie wohl billig bezweifeln. Heine hätte doch wohl auch noch irgend einem andern Mitteilung von seinem Lustspiel gemacht. Außerdem hätte er sicher zuvor sein Glück auf der deutschen Bühne versucht. Auch Houssay, der Heine hochschätzte und noch später eine französische Uebersetzung seiner Gedichte einleitete, hätte dort oder in seinen »Confessions« etwas darüber erzählt.

In jedem Falle aber beweist auch diese wie die vorhergegangenen Mitteilungen, daß Heine zeitlebens sich mit dramatischen Plänen getragen hat. Man muß es beklagen, daß ihm Zeit, Gelegenheit und Ruhe fehlten, um diese dramatischen Keime zu einer großen und reifen Schöpfung auszugestalten.

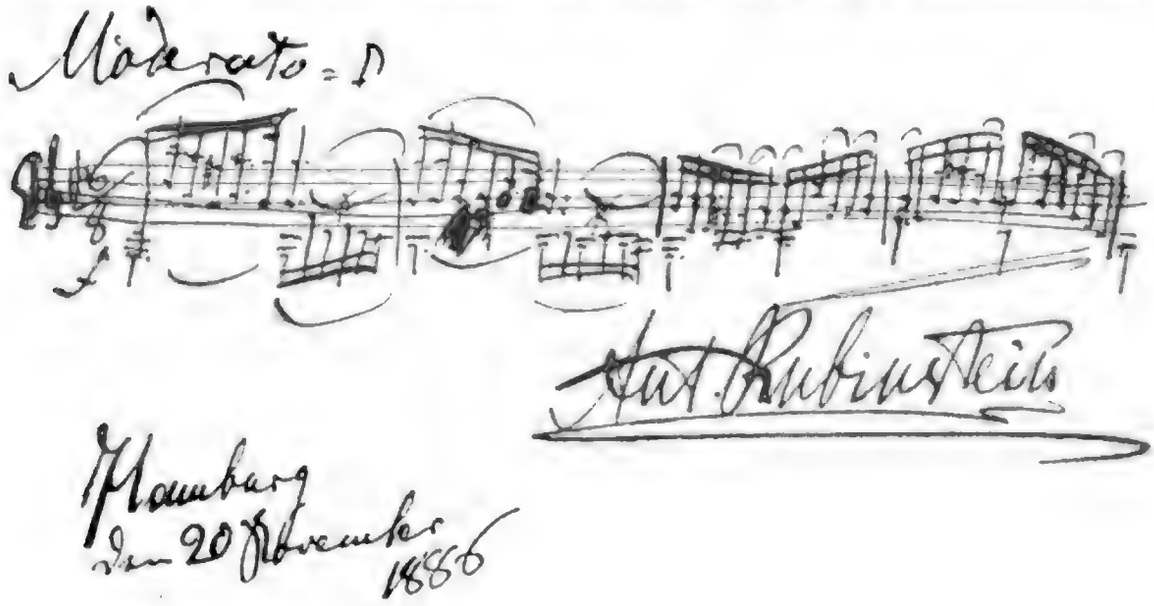
Gustav Karpeles.

Erinnerungen an Anton Rubinstein.

Im Jahre 1868, — ich war noch sehr jung, sehr blaß und hatte lange Haare, die mir bis auf die Schultern fielen — da hörte ich in einem Konzerte zum ersten Male das Lied von Rubinstein: „Es blinkt der Thau“. Wochen-, ja monatelang verfolgte mich die Melodie dieses Liedes und ging mir nicht mehr aus dem Gedächtnisse. Besonders aber die prächtige Steigerung am Schlusse: „Daß es ewig so bliebe“, ließ mich nicht mehr los. Sogar bis in meine Träume stahl sich dieses Schlußmotiv. Der Name Anton Rubinstein hatte von nun an eine magische Anziehungskraft für mich. Und als ich einige Zeit darauf in den Besitz einer Photographie des Künstlers kam, berauschte ich mich förmlich an dem mächtigen Schädel, in dem die kleinen, verschleierten Augen wie nach innen schauten und dem Ausdruck des Gesichtes etwas unendlich Melancholisches und Weltabgewandtes gaben. Und bei dem Anschauen des Bildes kam mir dann immer wieder aufs neue der Schluß des Liedes: „Daß es ewig so bliebe“, ins Gedächtnis. Doch fing ich jetzt auch an, mich lebhaft für andere Kompositionen meines Ideals zu interessieren. Zuerst nahm ich die Klavier- und Violinsonate in G-dur vor. Meine Erwartungen, in diesem Werke Großes zu finden, wurden jedoch getäuscht. Das ist nicht der echte, wahre und unverfälschte Rubinstein, sagte ich mir. Da kam ich an die Sonate in A-moll. Hei! wie mir da beim Durchspielen das Herz aufging. Mit Begeisterung studierte ich dieses Werk und vertiefte mich ganz in den von feuriger Lebenskraft erfüllten Inhalt und hatte die Freude, bei einem öffentlichen Vortrage mit der Sonate einen vollen Erfolg zu erringen. Ganz ähnlich erging es mir mit dem B-dur-Trio des Meisters. Kein anderes Werk Rubinsteins, seine G-moll-Sinfonie und den ersten Satz der Ozeansymphonie vielleicht ausgenommen, hat mich je wieder so gefesselt und innerlich gepackt, wie die obengenannten Kompositionen. Das wäre nun an und für sich nichts Außergewöhnliches, wenn es nicht Tausenden ebenso ergangen wäre wie mir. Und darin liegt eigentlich das Tragische in Rubinsteins Schicksal. Er, der mit fieberhafter Schnelligkeit und in rastloser Thätigkeit Werk auf Werk entstehen ließ, der sich auf allen Gebieten der Komposition versuchte, der sich bis in das mystische Dunkel der geistlichen Oper verirrte, er hatte nirgends einen wirklich durchschlagenden, nachhaltigen Erfolg zu verzeichnen. Den Ursachen des Mißerfolges einer ganzen Lebensthätigkeit nachzugehen, würde mich zwingen, die kritische Sonde an Rubinsteins

Digitized by Google

gesamtes Schaffen zu legen. Das aber wäre hier kaum angebracht, wo es sich nur um einige persönliche Erinnerungen an den heimgegangenen Klaviermeister handelt. Ja, das Klavier war Rubinsteins eigentlichste Domäne. Auf ihm war er der Unvergleichliche, der Unüberwindliche, denn wer konnte sich so in das Herz der Zuhörer hineinsingen wie er? Oder wer konnte auf den Tasten so scherzen und lachen und, wenn es sein mußte, auch donnern, daß man meinte, eine Welt sollte aus den Fugen gehen? Und mit welcher Grazie konnte dieser Klaviergott vorbeischlagen, wenn er einmal nicht aufgelegt war zum Spielen. Aber wer dachte noch dieser pianistischen Unfälle, wenn Rubinstein im nächsten Moment eine Cantilene sang. Man vergaß alle vorher empfangene Unbill, sobald er mit seinem vollen und doch so weichen Anschlage, der in seiner Modulationsfähigkeit jeder Herzensregung des Spielers willig Folge leistete, Töne aus dem spröden Instrument zauberte, als entstammten sie einer andern Sphäre. Manchmal habe ich gesehen, während Rubinstein ein Adagio von Beethoven oder Chopin spielte, daß in dem Konzertsaale



Thränen vergossen wurden. Das dürfte wohl der größte Triumph sein, den ein Pianist feiern kann. Aehnliche Eindrücke hatte ich nur noch bei Liszts Spiel wahrgenommen.

In meiner Stellung als Konzertmeister in Bremen hatte ich Gelegenheit, Rubinstein näher kennen zu lernen. Er war gekommen, um seine sechssätzige Ozeansymphonie zu dirigieren und sein Klavierkonzert in D-moll vorzutragen. In erster Linie interessierte es mich natürlich, Rubinstein als Dirigenten kennen zu lernen, und da muß ich offen gestehen, daß er mich in dieser Eigenschaft enttäuscht hat. Er ging bei dem Einstudieren seines Werkes nicht besonders in die Tiefe, sondern versuchte mehr auf einer dekorativen Basis einen großen Totaleindruck dem Zuhörer zu verschaffen, als daß er sich die Herausarbeitung seiner Details hätte angelegen sein lassen. In diesem Punkte das gerade Gegenteil von Bülow. Bei Rubinstein als Dirigent eigener Tonschöpfungen kam es mir immer vor, als ginge ihm die Freude, ein Orchesterwerk von sich nur hören und aufführen zu können, über alles. Er fand bei den Orchesterproben zumeist vieles schon beim ersten Durchspielen wundervoll und war recht schnell mit einer Probe zu Ende. Daß er nur etwas von sich aufführen konnte war ihm schon „Glücks genug", wie oder ob es ging, kam erst in zweiter Linie. Und doch hatte Rubinstein die Gabe, ein Orchester zu inspirieren.

Fehlte den Aufführungen unter seiner Leitung auch die Vollendung der Detailarbeit, so zeichneten sie sich immerhin durch einen großen, alles mit sich fortreißenden Zug aus.

Nach dem schon oben erwähnten Konzerte in Bremen, wo Rubinstein als Komponist, Dirigent und Solist auftrat, fand im Ratskeller eine kleine Nachfeier statt, an der ich als eifriger Verehrer des Meisters ebenfalls teilnahm. Es wurde an diesem Abend viel gegessen und getrunken und sehr viel geraucht, besonders der Meister verpaffte eine Zigarette nach der andern, aber es wurde im Verhältnis wenig gesprochen. Rubinstein selbst verhielt sich ruhig, er war augenscheinlich nicht der Mann der vielen Worte, und so begnügte man sich, den Abend oder vielmehr die Nacht — es wurde sehr spät — in einer stillen, anbetungsvollen Schwärmerei zu verbringen. Rubinstein schien diese Art der verehrungsvollen Anbetung äußerst wohl zu thun. Ich fühlte mich damals enttäuscht.

Wie anders verlief doch der Abend, den ich an derselben Stelle mit Richard Wagner verlebte. Gegen diesen Feuerkopf gehalten, nahm sich Rubinstein wie ein harmloser Philister aus. Bei Wagner schossen unausgesetzt wahre Feuergarben von Geistesblitzen auf. Er kam im Laufe des Abends vom Hundertsten ins Tausendste, streifte im Gespräch Kunst, Politik, Philosophie, Humanität, Sozialismus u. s. w. und zum Schlusse erhob er sich und hielt eine Rede über Musik. Noch heute sehe ich den kleinen Mann stehen, aus dessen blassem, nervösem Gesicht die scharfgeschnittene Nase wie ein Raubvogelschnabel heraussprang, noch heute höre ich im Geiste die Stimme und höre einzelne markante Stellen aus der von einer glühenden Begeisterung getragenen Rede, die in dem Satze gipfelte: „Die Musik muß uns berauschen.“ Es war ein Schauspiel für Götter, zu sehen, wie sich einer der Anwesenden, ein sehr konservativer Herr und langjähriger Freund Robert Schumanns, sowie der städtische Bremer Musikdirektor Carl Reinthaler, dessen innerste Gefühle nichts weniger als wagnerisch waren, unter den Seitenhieben des Bayreuther Meisters hin und her wanden, wie Aale an der Angelschnur. Wagner hatte es verstanden, uns alle aufzurütteln, und man ging mit einem großen Gefühl für seine Kunst nach Hause.

Wie ganz anders ging es bei dem Rubinsteinabend her. Mit keinen aufrührerischen Worten wurde unser Innerstes aufgewühlt. Auf dem Nachhauseweg dachte ich viel an den Gegensatz: Rubinstein am Klavier und Rubinstein als Gesellschafter. Am Klavier tobte in dem Manne ein Vulkan, dagegen im Leben hatte er einen Stich ins Philiströse; und was mir noch besonders auffiel war, daß meinem vergötterten Ideal die Größe einer festen, individuellen Weltanschauung fehlte. So wurde aus meinem Gott nur ein Halbgott. Rubinsteins „Rattenfängernatur“ kam thatsächlich nur am Klavier zur vollen Entfaltung. Saß er am Flügel und spielte, da folgten ihm alle, groß und klein, ob sie wollten oder nicht wollten. Ohne Klavier besaß er keine Macht.

Eine kleine humoristische Episode, die bei dem obengenannten Bremer Rubinsteinkonzert passiert ist, möchte ich noch zum besten geben. Rubinstein spielte sein D-moll-Konzert und Reinthaler leitete das Orchester. Im ersten und zweiten Satze verlief alles ganz prächtig. Das Orchester folgte mit großer Aufmerksamkeit dem genialen Spiele des Solisten. Da kam das Finale. Es ist ein wild dahinstürmendes Stück. Schon gleich zu Anfang des Satzes merkten wir, daß unser guter Reinthaler nicht sattelfest sei und öfters den Faden, der ihn mit dem Solisten und Orchester verbinden soll, verlor. Wir ließen unsern Führer also einfach „schlippen“ und hielten uns nur noch an den Solisten. Als nun dieser zum Schlusse mit seinem Spiele in ein tolles Furioso ausartete, stürzte sich das Orchester mit wahrer Todesverachtung nach und erreichte denn auch glücklich zusammen mit dem Spieler das Ende. Nur Reinthaler

war noch nicht so weit. Er hing mit seinen Augen an der Partitur und schlug noch Takt, als Rubinstein schon ungefähr im Künstlerzimmer war. Das brüllende Lachen sämtlicher Orchestermitglieder über diese Heldenthat ging zum Glück in dem tosenden Beifall des Publikums verloren. Reinthaler stand aber, freilich etwas außer Atem, lächelnd an seinem Pulte, als sei nichts vorgefallen. Rubinstein selbst hat von dem heitern Intermezzo auch nicht das mindeste bemerkt, doch gab ich ihm den Vorfall kurz vor seinem Abschied zum besten. Er hat dann über den Wettlauf mit dem Taktstock noch herzlich gelacht und gemeint: das Dirigieren sei doch nicht so einfach, wie es aussehe.

Acht Jahre später traf ich den Meister in Hamburg wieder. Er war gekommen, um den Premièren seiner Opern „Der Papagei" und „Unter Räubern" beizuwohnen. Rubinstein hatte damals viel Vertrauen auf Erfolg. Seine gute Laune wurde jedoch stark herabgedrückt durch den gelinden Durchfall, den diese beiden Werke erlebten. Er sprach sich recht ungehalten über Wagner aus, dessen Kunst jeden Sinn für Natürlichkeit in der Musik erstickt habe. Das Publikum sei durch das große Pathos überreizt und nervös. Dann feierte er, in seiner Antipathie gegen Wagner, über Gebühr seinen Landsmann Glinka. Die ganze Art, wie der Klavierjupiter loswetterte und seinem Grolle über die Mißerfolge Luft machte, hatte trotz dem Ernste der Situation etwas Komisches. Es ließ sich auch mit dem besten Willen nicht gegen Rubinsteins Ansichten über moderne Kunst streiten, da ihm absolut der Resonanzboden dafür fehlte. Seiner Natur war es versagt, sich in die veränderte Kunstrichtung hineinzufinden. So konnte er auch in der Malerei keine Fühlung mit Lenbach oder Böcklin nehmen. Ueber Lenbachs Erfolge bei Frauen und über die Affäre Stauffer-Bern hörte ich geradezu philiströse Aeußerungen von Rubinstein. Sie waren mir um so unbegreiflicher, als Rubinstein doch selbst mit großem Glück die Rolle eines „Don Juan" gespielt hat. Freilich nur mit dem Unterschiede, daß seine Herlinen das Schreien vergessen haben und er nicht nötig hatte, einen in Stein ausgehauenen Komtur zum Gastmahle einzuladen.

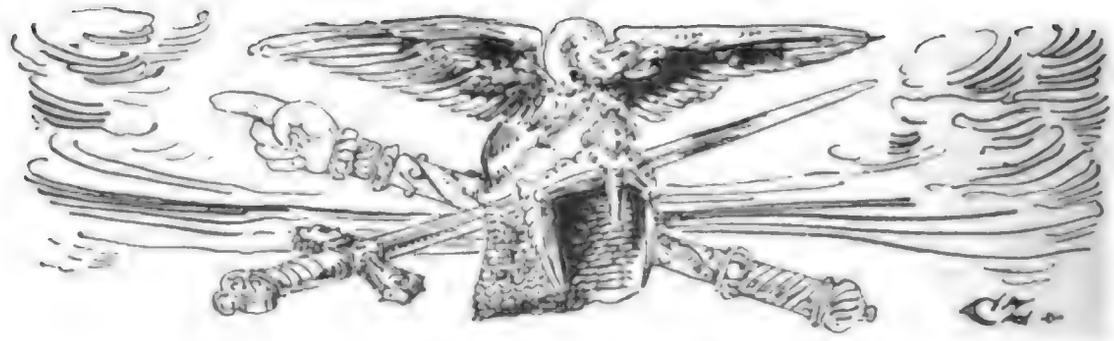
Aus den angeführten „Kleinigkeiten" ließe sich deutlich erkennen, daß es Rubinstein thatsächlich an einer großen Weltanschauung fehlte. Und in diesem Mangel liegt mit der Hauptgrund seiner Mißerfolge auf dem Gebiete der Oper. Das durchaus Konventionelle dieser Werke konnte keinen Wiederhall in unserm modernen Empfinden wecken. Darum glaube ich fest, daß Rubinsteins Lieblingsplan, seine geistlichen Opern in einem eigens dazu hergerichteten Festspielhause aufgeführt zu sehen, eine Idee, die ja im Frühjahr 1895 in Bremen ausgeführt worden ist, nur ein Versuch bleiben wird.

In der Zeit seines Hamburger Aufenthaltes verkehrte Rubinstein viel in der kunstsinnigen Familie L. Bock. Hier traf ich häufiger mit ihm zusammen, doch war er, wie er sagte, „musikmüde". Seine ganze Sehnsucht nach Tisch bestand nach einer Partie Whist, die dann auch regelmäßig gespielt wurde. Aus dieser Zeit existiert eine kleine vortreffliche Zeichnung, Rubinstein am Whisttische, von Allers. Trotzdem Rubinstein musikmüde war, hatte ich doch das Glück, mit ihm privatim seine A-moll-Sonate und zwei Sätze aus seinem Violinkonzerte zu spielen. Das Violinkonzert spielte ich in der Bearbeitung von Wilhelmy; doch war er mit dieser nicht einverstanden, mußte aber zugeben, daß die Prinzipalstimme doch wirkungsvoller für den Spieler in der Wilhelmyschen Ausgabe sei. Zur Erinnerung an unsere geheimnisvolle Matinée befindet sich in meiner Handschriftensammlung ein interessantes Blatt von Rubinsteins Hand, aus dem die schreibselige Elise Polko wahrscheinlich eine ganze Künstlernovelle machen würde. Später begegnete ich dem Meister noch einmal in Berlin. Es war an dem denkwürdigen Abend, als er die sieben Sonaten von Beethoven in einem seiner Konzerte vortrug. Ich fand ihn

damals überreizt und abgespannt. Die Sportleistung, in einer Reihe von Konzerten eine Uebersicht über die gesamte Klavierlitteratur zu geben, hatte ihn stark erregt und sein Spiel war infolgedessen recht ungleich. Er litt außerdem an einem heftigen Lampenfieber, traute seinem Gedächtnisse nicht mehr und war überhaupt recht pessimistisch gestimmt. Er hatte damals den festen Vorsatz, nicht mehr öffentlich zu spielen.

Meine letzte Begegnung mit ihm fand ein Jahr vor seinem Tode in Hamburg statt. Ich sprach Rubinstein nur flüchtig auf dem Korridor im Saale des Konvent-gartens, als er zur Probe ging. Auf meine Frage, ob er das viele Reisen — er dirigierte nämlich in mehreren Städten — noch gut vertragen könne, meinte er lächelnd: „Ja, leider!“

Goby Eberhardt.



Berliner Bühnenkünstler.

IV.

Rosa Poppe hat echtes Theaterblut in sich; sicher stammt sie aus einer Künstlerfamilie", bemerkte kürzlich mein Nachbar im Theater, — und wie sehr irrte er. — Rosa Poppe wuchs inmitten krassester Prosa auf. Ihr Vater, der ein Hotel in Budapest besaß, kannte nur das Wohlbehagen seiner Gäste und die Sorge um seine Weingärten, die Mutter und Geschwister halfen im Hause von früh bis spät. Auch Rosa, die jüngste der Töchter, mußte emsig schaffen, obgleich sie schon in frühster Jugend sich beinah unbewußt nach einer andern Thätigkeit sehnte, fort aus dem öden, trostlosen Einerlei des Vaterhauses.

Als sie, älter geworden, in der Schule die Klassiker las und sich in die gewaltigen Dichtungen unserer Geistesheroen vertiefte, besonders aber, als sie einer Aufführung des Hamlet beigewohnt hatte, nahm das unbewußte Sehnen im Drang nach eigenem künstlerischen Schaffen bestimmtere Gestalt an. — Die Eltern verweigerten auf das entschiedenste die erbetene Erlaubnis, daß sich die Tochter der Bühnenlaufbahn widmen dürfe, und es folgte eine Zeit voll Herzeleid und Thränen für das junge Mädchen, doppelt schwer dadurch, weil Hagelschlag plötzlich die Weingärten vernichtete und der Vater aus Kummer darüber schwer erkrankte. In den Jahren der Krankheit des Besitzers ging auch das Hotel zurück, nach dem Tode des Vaters brach die Not in ihrer ganzen Tragik herein. — Da griff Rosa Poppe wie nach einem Rettungsanker zu dem Beruf, zu dem sie einst die Begeisterung für die göttliche Kunst gelockt. Sie fühlte, daß sie als seine Jüngerin eine Stütze für die Ihren werden konnte, und darum bot sie mutig allen Hindernissen Trotz, die sich ihr auch jetzt wieder in den Weg stellten. — Hart genug hat sich die heut so hoch gefeierte Künstlerin ihren Weg erkämpfen müssen. Vor allen Dingen galt es ja, gründlich die deutsche Sprache zu erlernen, und doch fehlten die Mittel dazu. So nahm sie nach kurzem, lange nicht ausreichendem Studium schon das erste Engagement am Carltheater in Wien an. Selbstverständlich konnte ihr dort kein Lorbeer erblühen. Die Hauptforce Rosa Poppes liegt im Hochdramatischen, in der Leidenschaft, in der Ursprünglichkeit ihres Spiels. Zu all diesem war ihr in Wien keine Gelegenheit geboten. Sie wurde nur in den unbedeutendsten Rollen beschäftigt, deren größte in den fünf Monaten ihres Dortseins „Fortuna" im „Lumpazivagabundus" war. —

Die Kritik erwähnte die unbedeutende Anfängerin entweder gar nicht oder sprach ihr von vornherein jedes Talent ab; — denn für das Rollenfach, das Rosa

Rosa Poppe, Kgl. Hofschauspielerin, Berlin.
Madame Sans-Gêne. — Barbara (Hauptmann).

Ateliers Bieber und Schaarwächter, Berlin.

Digitized by Google

Poppe damals anvertraut wurde, eigneten sich weder ihr Organ noch ihre Erscheinung. — Dadurch ließ sich die Künstlerin aber nicht beirren, — sie hatte ein starkes Gegengewicht gegen alle Anfechtungen in sich selbst — sie glaubte an sich! — Und das stärkte sie, weiter zu streben, unabläßig an sich zu arbeiten, ihrem eigenen Genius zu folgen, der ihr immer wieder von Hoffnung und Mut sprach. Felix Schweighofer war der erste und zu jener Zeit der einzige, der die schlummernde Größe der jungen Künstlernovize ahnte; denn als sie den großen Kollegen gelegentlich seines Gastspiels am Carltheater um ein Autograph bat, schrieb er ihr folgende Worte nieder:

Oh! Mädel mit der Junogestalt,
Verschmähe die Possengewürze!
In Helm und Schild liegt deine Gewalt,
Nicht in der Stubenmädlschürze! —

Wie wahr prophezeite Schweighofer. Eine Medea, eine Judith! — das sind die Gestalten, die Rosa Poppe am meisten liegen. Diese stellt sie mit einer überzeugenden Wahrheit dar.

Durch Schweighofer in ihrer eigenen Ueberzeugung bestärkt, ging die Künstlerin nach Ischl, um dort mutig ihren ersten Versuch in ihrem jetzigen Rollenfach zu wagen, — einen Versuch, der von glänzendem Erfolge gekrönt war, denn er veranlaßte Julius Bauer zu dem Ausspruch: sie würde eine zweite Wolter werden. Ein Engagementsantrag führte sie von Ischl nach Augsburg, wo ihr früherer Lehrer Direktor war, und dort endlich konnte sie von Erfolgen sprechen, hier kamen ihre plastischen Attitüden, ihr leidenschaftliches Spiel, ihr selbst in den Momenten höchsten Affektes wohltönendes, herrliches Organ zur vollendeten Geltung.

Die Monatsgage von 50 Mark konnte die Künstlerin aber weder befriedigen, noch ihr die Möglichkeit gewähren, ihren sehnlichen Wunsch, die Ihren zu unterstützen, endlich auch auszuführen, und so folgte sie 1887 einem Rufe nach Hamburg, dadurch nach allen schweren Kämpfen und Mühen das Ziel erreichend, das ihrem Künstlerehrgeiz so lange als höchstes Ideal vorgeschwebt hatte.

In Hamburg errang sie wohlverdiente, große Erfolge, trotz aller bedeutenden Vorgängerinnen, die auf dieser Bühne gestanden; dort brausten ihr die Stürme des Beifalls entgegen, nach denen jede, auch die größte Künstlerin sich sehnt, über die sie vielleicht — der Welt und den Kollegen gegenüber — lächelt, und die sie vermißt, wenn sie ihr nicht zuteil werden.

Von Hamburg aus verbreitete sich der Ruf Rosa Poppes als eine der ersten Tragödinnen, — er drang auch zu den Ohren der Mutter und überzeugte sie, daß die Tochter nicht umsonst auf die innere Stimme gehört, nicht vergebens an sich und ihr Talent geglaubt, und so eilte sie zu ihr, um ihr die gemütliche Häuslichkeit zu schaffen, in der sie von der anstrengenden künstlerischen Thätigkeit ausruhen kann.

Schon zwei Jahre später wurde sie nach Berlin berufen, um nach drei Gastspielen als Deborah, Orsina und Maria Stuart Mitglied des Königlichen Schauspielhauses zu werden, dessen erste Kraft sie augenblicklich ist, — eine zweite Wolter, wie Bauer gesagt, und doch eine eigene, in sich künstlerisch abgeschlossene Persönlichkeit, manches neu, eigenartig auffassend, anders, als man es am Berliner Hoftheater vielleicht bis dahin gewöhnt war, aber immer interessant und plastisch.

Vor fünf Jahren gastierte Rosa Poppe am Burgtheater, vielleicht mit dem Wunsche, festen Fuß im Heimatlande zu fassen; — doch in das Ensemble der Burg vermochte sich ihre eigene Individualität nicht hineinzupassen. Dadurch ward die Künstlerin der deutschen Reichshauptstadt zurückgegeben, an die sie nun seit wenigen Wochen ein lebenslänglicher Kontrakt fesselt. — Obwohl also der Gipfel ihrer Laufbahn erklommen ist und ihr die Gunst des Publikums wie die

Anerkennung der Kritik gleich treu sind, hat Rosa Poppe doch nie geglaubt, jetzt fertig zu sein. Eine echte, wahre Künstlerin ist eben niemals fertig, sie stellt die höchsten Anforderungen an sich selbst und strebt unablässig mit ernster Pflichttreue vorwärts. Vielleicht ist es diesem unermüdlichen Studium zu danken, daß es ihr, wie kaum einer zweiten Künstlerin der letzten Zeit, vergönnt ist, die klassischen Frauengestalten nach den Intentionen der Dichter zu verkörpern, als Maria Stuart, Eboli, Sappho, Kriemhild 2c. geradezu Vollendetes zu leisten, und doch auch den modernen Charakteren gerecht zu werden, wie ihre Erfolge auf den Gastspielreisen beweisen, wo sie u. a. als Magda („Heimat von Sudermann") einen ungeahnten Eindruck auf die Zuschauer machte; auch im Lustspiel („Hallali", „Frauenlob", „Das neue Weib" 2c.) hat sie große Erfolge errungen, obwohl ihre eigentliche Bedeutung im Hochdramatischen liegt.

Weit über die Grenzen ihrer jetzigen Wirkungsstätte ist Rosa Poppes Ruhm gedrungen, in allen bedeutenden Theaterstädten Deutschlands und der Schweiz ist sie durch zahlreiche Gastspiele auf das vorteilhafteste eingeführt, überall dieselben Ehren und dieselbe rückhaltlose Anerkennung erntend.

Heute schon scheinbar Vollendetes bietend, steht Rosa Poppe erst mitten in der vollen Entfaltung ihrer Kunst, für die Zukunft noch Größeres verheißend.

A. M. W.

Schein und Wahrheit im Bühnenbild.

Vom Kgl. techn.-artistischen Oberinspektor F. Brandt.

Bühne und Welt erblickt nach dem „Prologus“ zur ersten Lieferung eine ihrer Hauptaufgaben darin, die Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst, sowohl in der eigentlichen, wie in der Bretterwelt, im Worte eingehend und allgemein interessierend zu behandeln, im Bilde möglichst naturgetreu festzuhalten. Schon in der kurzen Zeit des Bestehens des Blattes werden dem aufmerksamen Beschauer die eigenartigen Unterschiede zwischen den Bildern aus der wirklichen Welt und denen der Bühnenwelt aufgefallen sein. Wenn auch dergleichen Bühnenbilder schon durch andere illustrierte Journale hin und wieder gebracht sind, so geschah dies doch nicht in der konsequenten systematischen Weise des Nebeneinanderstellens, wie jetzt hier. Der erfahrene Bühnenfachmann kennt die Ursachen und Wirkungen seiner Bühnenbilder und verwendet seine hieraus gezogenen Erfahrungen alltäglich oder allabendlich zur weiteren Vervollkommnung seines Werkes. Von hoher Wichtigkeit erscheint es aber, auch dem kunstverständigen und aufnahmefähigen Publikum einen kleinen Einblick in die Scenierungskunst zu geben und zu zeigen, mit wieviel Schwierigkeiten (Unmöglichkeiten darf es nicht geben!) der moderne Sceniker zu rechnen hat.

Der Bühnenfachmann weiß sehr wohl, daß das Bühnenbild stets nicht nur hinter der Wirklichkeit zurückbleibt, sondern daß auch das von ihm beabsichtigte Bühnenbild, d. h. so wie es ihm vor dem geistigen Auge schwebt, so wie er es gedacht hat, in den seltensten Fällen von ihm auf der Bühne wirklich erreicht werden kann und wird. Anhaltend sichtbar tritt diese Erkenntnis und die damit mögliche Verbesserung erst durch die Momentaufnahme des Bühnenbildes hervor; denn nur die Photographie giebt nicht nur ungeschmeichelt das wirklich Gesehene wieder, sondern unter Umständen verschärft sie auch die Fehler. Die Fortschritte des photographischen Verfahrens ermöglichen es erst seit kurzem, ein Bühnenbild bei seiner lichtschwachen, künstlichen Beleuchtung ebenso schnell und bequem aufzunehmen wie jedes Tagesbild (siehe Versuchsaufnahme: unvollständig beleuchtete Dekorations-Probe, Landschaftsbild aus Julius Caesar auf Seite 323).

Das durch die Photographie ermöglichte fortwährende Gegenüberstellen und Vergleichen der Wirklichkeit mit dem im Entstehen begriffenen Bühnenbilde ist aber so recht geeignet, einen frischen gesunden Realismus in der Scenierungskunst zu zeitigen, und deshalb wird das heute so leicht ausführbare Vergleichsverfahren durch Photographie

Tempel-Dekoration aus „Herostrat" von Ludwig Fulda
im Kgl. Schauspielhause zu Berlin.
Zum Artikel: Schein und Wahrheit im Bühnenbild vom Kgl. Ober-Inspektor F. Brandt.

Digitized by Google

wesentlich dazu beitragen, das Unkünstlerische, Theatralische der Dekoration zu beseitigen und den Weg frei zu machen zum wahrhaft Schönen und Natürlichen auch in der Inscenierungskunst.

Die Ursachen der anfangs bemerkten Verschiedenheit zwischen Welt- und Bühnenbildern sind sehr klar; bei ersteren bedarf es nur der Aufnahme und der Wiedergabe der Wirklichkeit, der natürlichen Verhältnisse und naturgemäßen Perspektive. Wird auch oft nicht das erzeugt, was als Bild gelten kann, so wird doch stets eine richtige, der Wirklichkeit bezw. Wahrheit entsprechende Darstellung erreicht werden.

Schilderungen und Bilder aus der Wirklichkeit sind also zu geben möglich, unbehindert durch Raum und Licht, nach natürlichen Gesetzen. Aller dieser natürlichen Faktoren entbehren Bilder der Bühnendekoration; denn diese selbst eben sind Erzeugnisse der Kunst unter Anwendung künstlicher Hilfsmittel. Diese Bühnenbilder der Natürlichkeit, der Wirklichkeit täuschend ähnlich zu machen, ist die Aufgabe der scenischen Kunst, und dies schneller zu erreichen, hierzu soll auch „Bühne und Welt" helfen.

Die Schwierigkeiten, welche bei dem Bühnenbilde zu überwinden sind, sind überaus zahlreich und vielseitig. Dem Darsteller steht Figur, Sprache, Ton, Geberde, Bewegung, Kostüm zur Verfügung; mit diesen Mitteln kann der Natur Entsprechendes, der Wirklichkeit Gleiches, und unter Zuhilfenahme der Täuschung Vollkommenes geschaffen werden. Die Scene dagegen der Wirklichkeit gleich zu schaffen, fehlt es an Raum und Licht. Beides muß in erster Linie ersetzt werden durch künstliche Perspektive und künstliches Licht.

Die Maßeinheit, unter welcher jeder Beschauer unwillkürlich die Wirklichkeit, die Welt sieht, ist die menschliche Gestalt, durchschnittlich 1,65 Meter groß. Durch das Verhältnis zu derselben bestimmt sich der Begriff, groß, klein, nah oder fern, hoch oder niedrig.

Die Größe des Bühnenbildes ist durchschnittlich 10—12 Meter Breite, 8—10 Meter Höhe; ausnahmsweise große Theater mit 14 Meter Breite. Sogenannte Welttheater, Zirkus oder ganz offene unbedeckte Festspielplätze mit Tageslicht oder Bogenlicht-Beleuchtung fallen nicht unter die Bezeichnung Theater oder Bühne in diesem Sinne, da ja auch dortselbst Wagen und Schiffe, sowie aller Art Tiere wie in Wirklichkeit vorgeführt werden und sie demnach nicht ein Bild darbieten, sondern Bilderreihen, also gleich der Wirklichkeit zu erachten sind. Das Bühnenbild verfügt über circa 120 Quadratmeter. Die Tiefe des Raumes, innerhalb dessen der Darsteller noch zur Geltung kommen kann, dürfte 10—12 Meter nicht überschreiten; dies ergiebt eine Fläche von nur 120—150 Quadratmeter, auf welcher die Aufstellung des Schauplatzes der Handlung zu geschehen hat. Berücksichtigt man noch, und dies dürfte wohl nicht in letzter Linie zu beachten sein, daß sämtliche Zuschauer, auch die seitlich sitzenden, die Berechtigung haben, alles sehen zu wollen, was zum Bilde und zur Handlung der Vorstellung gehört, so verringert sich dieses Bildmaß und dessen Verhältnisse infolge der Bauart der Zuschauerräume weiter um ein nicht Unbeträchtliches.

Es werden somit die Grenzen, innerhalb deren sich das Bild im Raume darstellt, derart beschränkt, daß es unmöglich ist, die Wirklichkeit der Größe der menschlichen Figur entsprechend darzustellen.

Nur hinterhalb des Raumes, auf welchem sich der Darsteller bewegt, im Mittel- und Hintergrund des Bühnenbildes ist es durch die Täuschung der Perspektive scheinbar möglich.

Noch vor kurzer Zeit war es nichts Seltenes, ein Bühnenbild zu sehen mit Gebäuden, in deren dritte Etage der Darsteller bequem hineinschauen konnte; heute dürften derartige Verstöße gegen die künstlerische Einheitlichkeit der Vorstellung nicht mehr möglich sein. Bei sehr vielen Scenen, z. B. „Rienzi-Forum" u. a., erscheint

das Bild trotz des wirklich verwendeten kleinen Bühnenraumes gewaltig groß, faſt natürlich. Aber man gehe mit vergleichendem kritiſchen Blick an die Beurteilung, oder einfacher, man vergleiche durch Photographie das Bühnenbild mit der Wirklichkeit, und die ſtörende Unnatur erſcheint. Am ſchlimmſten iſt dies, wenn Schiffe mit Menſchen zuſammen erſcheinen (z. B. „Holländer"), da hilft das größte Täuſchungsraffinement nicht über den Eindruck des Unnatürlichen.

Auch heute iſt es noch nicht ſelten, daß der Dichter bezüglich ſeiner Anſprüche auf wahrheitsgetreue Darſtellung des von ihm gedachten Schauplatzes Unmögliches verlangt. Gegenſtände, welche nur durch ihre Gewaltigkeit wirken, laſſen ſich nicht wiedergeben. In Wagners „Götterdämmerung" Walhalls Untergang ſelbſt in der

Unvollſtändig beleuchtete Dekorationsprobe.

Zum Artikel: Schein und Wahrheit im Bühnenbild vom Kgl. Ober-Inſpektor F. Brandt

Perſpektive glaubhaft darzuſtellen, dürfte ſtets zu den unlösbaren Aufgaben gehören. In jüngſter Zeit bot die Aufführung von Fuldas „Heroſtrat" am Kgl. Schauſpielhaus in Berlin Gelegenheit, eine intereſſante Vergleichung zwiſchen den Anforderungen an die Scenerie, dem entſtandenen Bilde und der Beurteilung anzuſtellen. Bekanntlich handelt es ſich in dieſem ſchwungvollen Drama um den Tempelbrand zu Epheſus, und der berühmte Wunderbau muß daher auf der Bühne dargeſtellt werden.

Die Kritik ſchreibt:

„Das Bühnenbild konnte freilich den Vorſtellungen nicht ganz entſprechen, die das Stück erweckte."

„Dieſer Wunderbau des Tempels war denn doch gar zu dürftig und kleinlich; man hätte ihn uns nicht ganz in der Front, dafür aber in impoſanteren Formen zeigen ſollen."

Digitized by Google

„Es war im Hintergrunde der Bühne ein langweiliges kleines Tempelchen zu sehen, das dieses Wunderwerk vorstellen sollte."

„Wie sich im Kopfe der Regie der ragende Tempelbau des Paionios abmalt, darüber schweigt man lieber, auch der Tempeleinsturz war mehr als ärmlich."

„Der Brandstiftungsakt wirkte in seiner überraschenden Plötzlichkeit und der merkwürdig verheerenden Wirkung einer Fackel auf den durch Jahrhunderte erbauten Tempel rein äußerlich und theatralisch."

„Der Tempelprospekt, das wichtigste Dekorationsstück, störte jede Illusion."

„Und dieser schlichte Alltagstempel, von dem man gerade ein Dutzend schlanker Säulen mit dem oben abschließenden Giebel zu sehen bekam, ein Wunder der Welt? Wir sind über die Maßverhältnisse dieses Bauwerks in allen Einzelheiten unterrichtet. Um den Eindruck des Kolossalen hervorzubringen, vor dem die Menschen wie die Zwerge und die Häuser wie Hütten zusammenschrumpften, wäre es viel zweckmäßiger gewesen, wenige, aber mächtige Säulen hinzustellen, deren Fortsetzung wir uns in den Coulissen zu denken hätten, den Giebel in den Soffitten verschwinden zu lassen und die Ausmalung des Uebrigen der Phantasie der Zuschauer zu überlassen. F. hat sich die Situation so gedacht, daß alles von Rauch und Flammen erfüllt (!) werde, das Dach des Tempels zum Schluß krachend einstürze" (alles durch eine Fackel innerhalb 2½ Minuten. Anm. d. Verf.).

„Die Inscenierung war sehr reich, doch die Bewunderung des Tempels schien etwas unangebracht."

„Der Tempelbrand geht auf offener Scene vor sich, der Regie ist also eine gute Gelegenheit zur Entwickelung reicher scenischer Effekte gegeben, die man sich auch nicht entgehen ließ, wie dies die Wiedergabe nach der Wirklichkeit verlangt." — — — — — — — — — — — — — — — —

Diesen sehr berechtigten Ausstellungen gegenüber vergleiche man die Vorschrift des Dichters.

Von der Scenerie wird verlangt: 1) „Links ein großes Haus, 2) dahinter eine Verkaufshalle, 3) gegenüber ein Bergpfad, 4) dahinter eine Hütte in einem Hain, 5) links der Hafen mit 6) einfahrendem Schiff mit Bemannung, daneben 7) der Dianatempel zu Ephesus mit sichtbarem Dach, betretbaren Stufen und Eingang. Der Tempel wird später vermittels einer Fackel angezündet und soll alsbald brennend zusammenstürzen.

Der sichtbare Raum, soweit Menschen sich bewegen, also keine Täuschung durch perspektivische Malerei angewendet werden kann, ist hierfür 11:12 Meter = 132 Quadratmeter. Der Tempel war ein Dipteros von 155 Meter Länge, 69 Meter Breite, mit 128 Säulen, deren jede 19 Meter hoch, die Architravbalken 9 Meter lang (der ganze Tempel 6 mal breiter und 3mal höher als der ganze scenische Raum), aber man bestand darauf, daß die Eintrittsthür sichtbar begangen werden könne und das Dach noch zu sehen sein müsse. So entstand natürlich ein Tempel, der immer noch 10 Meter hoch wurde, und welcher, wenn man das Bühnenbild von der Gesamtheit der künstlerischen Darstellung hätte loslösen können, wie unsere photographische Aufnahme beweist, immerhin noch einen gewissen Eindruck macht, sobald aber das Normalmaß, die menschliche Figur auf der Scene erschien, kleinlich wirken mußte.

In entgegengesetzter Richtung ist es ebenfalls oft unmöglich, Räume so klein darzustellen, wie dieselben in Wirklichkeit sind. Eine Kammer, ein kleines Dachstübchen, eine Hütte in wirklicher Größe dargestellt, würde sämtliche seitlich sitzende Zuschauer verhindern, die Scene völlig zu übersehen, um der Handlung und Darstellung stets

folgen zu können. Es tritt hier die Notwendigkeit ein, Räume unnatürlich groß zu gestalten. Giebt diese Notwendigkeit schon unschöne Bühnenbilder und Veranlassung zu unwahren und störenden Eindrücken bei allgemeinen Dekorationen, wie moderne Wohnräume, die doch meist nicht größer als 5 zu 6 Meter sind, so ist es noch störender, bei Darstellung historischer, wirklich bestehender Räume, besonders, wenn das Wort noch hinzukommt und der Darsteller von deren Kleinheit zu sprechen hat. Erwähnt seien z. B. die Darstellung der Räumlichkeiten des Tower, der Wohnräume des Pachhälbelschen Hauses in Eger in „Wallensteins Tod" unter vielen andern. Erscheint auch der störende Eindruck des Unwahren schon fast völlig künstlich beseitigt oder doch sehr vermindert, so genügt ein Vergleich mit der Wirklichkeit durch photographische Aufnahme, — und die noch zu besiegenden Mängel sind sichtbar.

Die nackte Wirklichkeit und deren einfache Wiedergabe ist fast stets für die Bühne unbrauchbar. Die Scenerie ist stets so zu gestalten, daß sie naturwahr richtig in Stil, Ort und Stimmung erscheint, stets ohne Selbstzweck, d. h. ohne mehr zu werden als der Untergrund für die Darstellung. Darin zeigt sich die Kunsthöhe des Scenikers.

Es wäre vollständig falsch, zu verlangen, daß der Dichter sein Hauptaugenmerk auf einen, der Wirklichkeit absolut entsprechenden Bühnenschauplatz richte, in diesen die Handlung einpresse und seine Phantasie beschränken solle; denn die Wiedergabe der Dichtung im Wort bleibt stets die Hauptsache, um welche sich alles andere zu gruppieren und, wenn nötig, ganz unterzuordnen hat.

Die Lösung der Hauptaufgabe der Bühnenkunst jedoch, die vollendete Vorführung der Dichtung in Wort und scenischem Bilde, kann der richtigen und stimmungentsprechenden dekorativen Umgebung nicht entbehren; deshalb sollte der Dichter auch möglichst bei und für Gestaltung der Scenerie nur Anforderungen stellen, bei welchen der künstlerische Wille und Ausführbarkeit nicht in unlöslichen Widerspruch geraten müssen.

Auch hierzu wird der bezeichnete Weg, die Fixierung der Scenerie, das Studium durch stetigen Vergleich wesentlich beitragen. Klarheit in der Auffassung und Vereinfachung wird durch Erkennen und Vermeiden des unnötigen und störenden Zuviel erreicht werden.

1899.

Die Norne setzt ihr müdes Rad in Schwung.
Ein neues Jahr. Die Zeit wird wieder jung.

Noch dieser Atemzug — ein flücht'ger Hauch —
Und das Jahrhundert ist verweht wie Rauch!

Die greise Norne senkt das Haupt zur Hand
Und denkt der Zeit, die sie vom Rocken wand.

Sie denkt an des Jahrhunderts Ruhm und Glanz,
An manche Stirn, umlaubt von stolzem Kranz.

Die Fluten des Vergessens strömen wild
Und löschen, rastlos spülend, Bild um Bild ....

Zwei Gräber sucht ihr Blick: eins jung, eins alt —
Eins an der Ilm*) und eins im Sachsenwald.

Hoch über Beiden, unvergänglich rein,
Flammt sonnenhell des Genius Glorienschein

Und sendet seinen Glanz jahrtausendweit:
Dort ruh'n die Riesen der modernen Zeit!

Alice Freiin von Gaudy.

*) Goethe.

Von den Berliner Theatern.

VI.

Der als trefflicher Stilist bekannte Otto Erich Hartleben that wieder einmal den Schritt auf die Bühne; diesmal mit zweifelhaftem Glück, obwohl das Gesamtresultat seiner unter dem etwas gesuchten Kollektivtitel „Die Befreiten“ zusammengefaßten vier Einakter nicht direkt entmutigend war. Das erste allerdings fiel unsanft ab, und das verdiente diese parodistische Ibsen-Strindberg-Nachahmung, die sich „Der Fremde“ nennt; das Stückchen ist Ibsensch in der Erfindung und in der ab und zu bewußt imitierten stotternden Sprache — aber nicht Ibsensch ist diese breite Redseligkeit. Am besten gefiel Nr. 2, der „Abschied vom Regiment“; hier zeigt Hartleben, daß er das Zeug zum dramatischen Dichter hat. Die Technik stammt zwar direkt von jenseits des Rheins, aber der Ernst und die Kraft, die aus diesem kurzen „Lebensabriß“ zutage tritt, stellt die kleine Tragödie als ebenbürtig neben Sudermanns „Fritzchen“. Hartleben schildert eine unglückliche Offiziersehe, die aus Geldesrücksichten geschlossen ward. Die Frau kokettiert und läßt sich von andern über die Unzulänglichkeiten in ihrem Eheleben trösten. Man munkelt darüber mancherlei, und der Offizier bringt daher seine Strafversetzung nicht mit Unrecht mit dem „mißliebigen“ Betragen seiner Frau in Zusammenhang. Vom Abschiedsmahle der Offiziere kommt er angeheitert nach Hause und versucht eine Aussprache mit seiner Gattin; er will wieder den Frieden in und außer dem Hause — seine Gattin soll ihm wieder das sein, was sie ihm in der ersten glücklicheren Zeit der Ehe war, ehe das Kind starb. Sie aber, noch die Küsse des im Garten harrenden Liebhabers auf den Lippen fühlend, weist ihn schroff und höhnisch ab. Da wird Hauptmann Griesfeld brutal, er packt sie, und die Geängstigte ruft in der Verzweiflung den Namen des Liebhabers. Er erscheint — die Nebenbuhler stehen sich gegenüber, es kommt zum Duell, in dem der Ehemann fällt. Die Darstellung dieses kleinen Stückchens war nach jeder Richtung mustergiltig. — Herr Bonn verkörperte den Hauptmann vortrefflich, Rosa Bertens war temperamentvoll wie immer und Herr Halm, den wir längst als gewandten Darsteller kennen, schnitt wieder äußerst glücklich ab, trotzdem gerade diese Rolle des schneidigen Galans der gefährlichen Klippen manche bot. Die andern zwei Stücke sind alte Bekannte; die Plauderei „Sittliche Forderung“ kennt man von ihrer Aufführung am Neuen Theater her und die „Lore“ ist die ziemlich geschickte, aber dennoch nicht sonderlich fesselnde Dramatisierung der „Geschichte vom abgerissenen Knopf“. Im ersten Stückchen that sich Jenny Groß mit leichter Grazie und verführerischer Süße hervor, während es Herrn Schönfeld nicht recht gelingen wollte, sein Philistertum glaubhaft zu machen. Die „Lore“ mit ihrer im Studententon gehaltenen saloppen Gesprächigkeit errang einen Pyrrhussieg — aber das genüg-

ſame Publikum lachte und Otto Erich kann alſo zufrieden ſein, um ſo zufriedener, da Fräulein Jäger ſowie die Herren Jarno, Grünwald und Waldow die Kneiptiſchſtimmung mit glücklichem Humor wiedergaben. —

An derſelben Stätte begann Jane Hading von der Comédie française ihr auf mehrere Abende berechnetes Gaſtſpiel; ſie wählte — wie faſt alle fremdländiſchen Gäſte — als Antrittsrolle jene Dumasſche Komödie, die wohl für noch lange Zeit die beliebteſte Paraderolle aller großen und kleinen Künſtlerinnen bleiben wird, nämlich „Die Kameliendame“. Es ſei gleich vorweg bemerkt, daß Jane Hading dem Charakter der Titelheldin bis zum Schluß getreu bleibt und keinen Augenblick vergeſſen läßt, daß wir eine Courtiſane, und nur eine ſolche, vor uns haben, was vielen ihrer deutſchen Kolleginnen nicht immer gelingt. Aber gerade dieſes Feſthalten des Demimondainen iſt für das Verſtändnis des Charakters wichtiger und richtiger, als wenn ſich oft nur eine in Thränen zerfließende Sentimentalität breit macht. Die graziöſe Franzöſin zeigte uns ihre ganze Kunſt, die der ſchauſpieleriſchen Gewandtheit und die ihrer Schneiderateliers. Leider war im erſten Akt von der grauen Schminke auf Wangen und unterhalb der Augen zu ausgiebiger Gebrauch gemacht. Sollte dies die Schatten andeuten, die das innere Leiden vorauswarf? Wohl! aber dann waren die roten Nüſtern und dieſe purpurnen Lippen ein nicht zu rechtfertigender Kontraſt bei einer Schwindſüchtigen. Doch dies nur nebenbei. Jedenfalls mußten auch die durch das laute Trara der vorangegangenen Reklame ſtutzig Gewordenen eingeſtehen, daß diesmal die Reklame den Mund nicht zu voll nahm, als ſie Frau Hading als eine voll ausgereifte Künſtlerin anpries. Allerdings, Leiſtungen erſten Ranges bietet ſie nicht — etwa wie die Réjane, die Sarah oder die Duſe — aber ſie rangiert dicht, ganz dicht dahinter, und vielleicht gelingt es ihr noch, die Stelle neben dieſen Größen zu erringen, wenn ſie ſich mehr von Virtuoſenmätzchen freihält, die doch nur zeigen, daß es angelernte oder beſtenfalls abgelauſchte Kunſtſtückchen ſind, Trics, aber nichts aus einer ſelbſtthätig ſchaffenden, verkörpernden Phantaſie heraus Geborenes. Es iſt zu viel Raffinement in ihren Darbietungen; jede Scene ſtrotzt von Nuancen, von geiſtreichelnden Einfällen und Ueberraſchungen. Und mag auch der Zuſchauer gewöhnlichen Schlages offenen Mundes Staunen empfinden über die aus ihrem reichen Schatz hingeſtreuten Pretioſen — den feinfühlenden Mitempfinder berühren ſie im entgegengeſetzten Maße und er denkt im ſtillen: weniger wäre mehr. So iſt es z. B. falſch, ſchon in den erſten Scenen einen derart heftigen Krankheitsanfall zu bekommen, daß der Eindruck erweckt wird, Marguerite könne kaum den zweiten Akt überleben; und um ſo befremdender wirkt dann im zweiten und dritten Akt dieſes Taumeln von Freude zu Genuß und von Genuß zu Ausgelaſſenheit. Hierdurch bietet ſie einzelne Scenenmomente von erſchütternder Wirkung — aber die einzelnen Momente ſind nicht wie eine ſchöne Perlenreihe durch die Schnur innerer Wahrhaftigkeit verbunden — ſie löſen ſich alle einzeln auf und geben durchaus nicht den ſchimmernden Geſamteindruck zuſammengehörenden Reichtums. So war die Scene meiſterlich, in der ſie ſich zu dem Abſchiedsbrief an Armand anſchickt, wie ſie den erſten Entwurf zerknüllt und in die Ecke wirft, mit ihrem Entſchluſſe kämpft, von neuem zum Schreiben anſetzt, dann in krampfhaftem Schluchzen das Taſchentuch an die Augen drückt, bis ſie endlich mit gewaltſamer, ſchier unnatürlicher Energie die verhängnisvollen Zeilen in fiebernder Haſt aufs Papier ſchleudert. Bei dieſer Gelegenheit will ich bemerken, daß ihre Sprechweiſe, wenn ſie von Erregung, vom Weinen oder Schluchzen begleitet iſt, oft einen unangenehm hohen, winſelnden Ton annimmt — für meine Ohren unerträglich. Aber dafür entſchädigt ſie mit einem ſo ſüßen, unter Thränen ſchmerzlich-reizenden Lächeln ihres ſchönen Mundes, daß man leicht über jene Mißlaute hinwegkommt. Und da nun gerade von Aeußerlichkeiten die Rede iſt, darf ihre Phyſiognomie nicht unerwähnt bleiben. Ohne gerade klaſſiſch-ſchön zu ſein — dazu erſcheint ihr Geſicht zu breit, obzwar große Flächen im Antlitz auf der Bühne günſtig wirken — ſtrahlt aus ihren Zügen doch der Zauber einer holden Weiblichkeit. Ihre Augen ſind das Schönſte: ſprechend, blitzend, Temperament verratend — ihre Naſe iſt kräftig, aber edel, der Mund klein und voll — die Stirne nicht zu hoch, Hals und Nacken königlich. Und all dies von einem in koketten Wellenlinien friſierten rotblonden Haar umrahmt. Bei ihrem erſten Erſcheinen fragte man ſich unwillkürlich, ob dieſe robuſte Geſtalt mit dem vollen Hals, den ſtarken Schultern und kräftig anſetzenden Armen geſchaffen ſei, uns Sardous und Dumas moderne, zarte Frauen glaubhaft zu verkörpern — nicht vielmehr Racines oder Corneilles wuchtig-einherſchreitende Heroinen? Aber ihrer Virtuoſität gelang es; und beſonders in Frou-Frou gab ſie das weitaus Beſte ihres ganzen Gaſtſpiel-Repertoires. Dieſe Gilberte

war eine feſſelnde Glanzleiſtung; das tolle, übermütige Mädchen, die vergnügungsſüchtige Weltdame, die von Eiferſucht durchtobte Gattin, die verachtete Ausgeſtoßene, die mit bangem Grauen ihr Los ſich erfüllen ſieht und dann von Reue zermartert zuſammenknickt — das alles zeigte ſie in der Anmut ihrer Geſtalt, im Wohllaut ihrer Stimme, im Zauber ihres Lächelns, im zornigen Flackern ihres Auges und im ſchmerzlichen Weinen. Ueber die Mitglieder der Truppe lohnt es ſich nicht zu reden; auch hier tritt die alte bekannte Beobachtung zutage, daß ſich um einen Stern erſten oder zweiten Ranges nur Sterne vierter oder fünfter Ordnung drehen — Nebelflecke. Allenfalls zu erwähnen wären die Herren Plan und Lenormant und Madame Dorlia, die mit ihrem ſtark auftragenden Humor einige Heiterkeit erweckte. In dem abgeklapperten, couliſſenhafter Intriguen vollem Scribeſtück „Adrienne Lecouvreur“ bot Madame Hading gleichfalls eine ziemlich einheitliche Leiſtung. Am reizvollſten war ſie, als ſie die Lafontaineſche kleine Fabel mit ihrem bezauberndſten Lächeln vortrug. Auch die übrigen Mitſpielenden genügten an dieſem Abend und ließen manches der erſten Abende vergeſſen.

In dem ſchaudervollen Stück „L'Etrangère“, mit deſſen verworrenem Inhalt wohl die wenigſten Zuhörer vorher Bekanntſchaft gemacht hatten, gelang es ſelbſt einer Hading auch nur in einigen Scenen, größeren Eindruck zu machen, beſonders beim Damenpublikum: nämlich durch die blendenden Wunder ihrer Toiletten, für deren nähere Abſchilderung ich mich indeſſen nicht kompetent fühle. Ihrer Individualität legte die Geſchwätzigkeit des Herrn A. Dumas fils unzerreißbare Feſſeln an: es kam zu keinem großen Moment während des ganzen Abends. Die gleiche Schuld trifft Augier, deſſen altmodiſche, witzarme Sprache in „L'Aventurière“ uns nicht feſſeln kann, ſelbſt wenn eine Bernhard die Clorinde gäbe. Auch über „Lionnette“ in der „Prinzeſſin von Bagdad“ iſt wenig zu ſagen. Wohl giebt es manch hübſches Wort, manch treffliche Wahrheit zu hören, aber alles andere erſcheint gemacht, theatraliſch, oberflächlich. Was ſoll eine Hading aus ſolch einer Frau machen, die ihren Gatten glauben läßt, ſie habe ſich für vierzig Millionen verkauft. Ibſen hat es da beſſer verſtanden, uns ſeinen Nora-Charakter glaublich zu geſtalten. Dumas' Einakter »Une visite de noces« war eine teils freche, teils geiſtreichelnde, aber ſehr dankbar aufgenommene Feuilleton-Zugabe. In beiden Stücken trat übrigens das ſonſtige Perſonal abermals ziemlich vorteilhaft hervor.

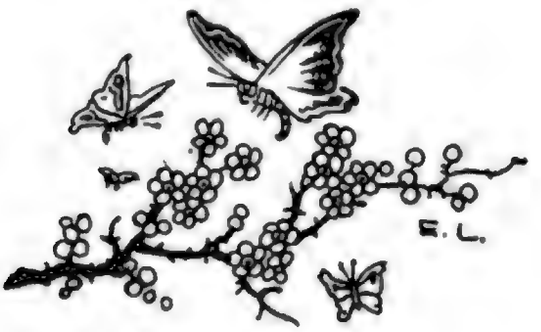
Wenn dieſe Zeilen die Druckerpreſſe verlaſſen haben, hat uns auch Frau Hading wieder den Rücken gekehrt. Und wir müſſen uns damit begnügen, ihr unſern Dank, ein herzliches Lebewohl und ein frohes „Auf Wiederſehen“ nachzurufen. Nicht alles, was ihr die Kritik geſagt hat, wird ihr gefallen haben, aber ſie hat gewiß auch im Tadel geſehen, daß die Berliner Federn das ehrliche Streben zeigten, ihr in allen Rollen gerecht zu werden. Wo es ihrer virtuoſen Schauſpielkunſt nicht gelang, den höchſten Kranz zu erreichen, ſiegte ſie dennoch durch ihre Anmut und feierte mindeſtens allabendlich den Triumph der ſchönen Frau. Wenn ſie uns aber wieder das Vergnügen eines Gaſtſpiels ſchenkt, ſo beherzige ſie den Wunſch des deutſchen, ſpeziell des Berliner Publikums, nicht in abgeſpielten Paradeſtücken, ſondern in neuen, für ſie als Schauſpielerin vielleicht weniger dankbaren, für uns aber intereſſanteren Rollen zu erſcheinen. —

In die Heimat der Madame Hading führt uns auch Heinrich Stobitzer als Verfaſſer ſeines im Neuen Theater aufgeführten Schwankes „Die Barbaren“ und als Mitverfaſſer der amüſanten „Mademoiſelle Tourbillon“, die ſeit Wochen allabendlich volle Häuſer im Reſidenz-Theater macht, weil ſie als ausgelaſſene Dreyfuß-Parodie einiges aktuelle Intereſſe hervorruft. Auch erſteres Stück erlebte bei ſeiner Première im Neuen Theater einen Lacherfolg, daß ſogar der Regiſſeur für den erkrankten Autor am Schluſſe des zweiten Aktes dankend vor der Gardine erſcheinen konnte. Im übrigen iſt das Stück von den Broſamen entſtanden, die von Herrn Moſers u. a. Tiſche fallen, und es iſt nicht zu verwundern, daß es bereits anno 1892 bei dem Preisausſchreiben des Wiener Deutſchen Volkstheaters den erſten Preis nicht erhielt, „weil es in Ausführung und Anlage zu ſpezifiſch preußiſch erſchien“. Auch die Beſucher des Butzeſchen Familientheaters werden ihm kaum den erſten Preis zuerkennen, obwohl es beſonders die Damenwelt höchlichſt ergötzte. Der als geſchickter Regiſſeur bewährte Willi Peters hatte ſich mit der Rolle eines franzöſiſchen Gutsbeſitzers abzufinden. Er that es in ſehr luſtiger Weiſe, allerdings nur in einer Luſtigkeit à la Thielſcher, die das dankbare Auditorium oft bei offener Scene zu Ausbrüchen großer Heiterkeit hinriß, während Herr Peters doch zu viel von der Charme und dem franzöſiſchen Eſprit vermiſſen ließ, die bei einem ſolchen Chauviniſten wie Herrn von Chavenay beſſer am Platze geweſen wären. Zwar darf man nicht verkennen, daß ein größerer Teil der Schuld dem hausbackenen Witz beizumeſſen iſt, den der „Dichter“ dem

Chevalier in den Mund gelegt hat. Herr Claudius Merten war in ſeiner Rolle als Marquis ſehr gut: würdig und nobel! Die mit allen teutſchen Tugenden gepanzerten blondbärtigen Teutonen der Herren Kuhnert und Waßmann waren etwas ſchablonenhaft; ausdrucksvoll wie immer war das dezente Spiel der trefflichen Lilli Schwendemann und eindrucksvoll das der liebreizenden kleinen Taliansky, die ganz im Geiſte der Rolle einen charmanten Backfiſch mit dem ihr eigenen halb ſchalkiſchen, halb ſentimentalen Zauber aufs glücklichſte ausſtattete.

Im Schillertheater feierten zwei alte Bekannte fröhliche Auferſtehung. Das hübſche, nur zu blumenreiche Luſtſpiel-Epigramm „Abu Said“ von Blumenthal und — durch eine lange, recht bezeichnende Pauſe getrennt — Hauptmanns „Hannele“ oder vielmehr „Hanneles Himmelfahrt“, wie es jetzt wieder richtiger heißt, ſeitdem es aus dem Kgl. Schauſpielhauſe, wo es keinen Boden zu faſſen vermochte, nach Berlin O übergeſiedelt iſt. Die Inſcenierung war zum größeren Teil recht ſtimmungsvoll und die Darſtellung gab ſich unter reichlichem Beifall der erwartenden Zuhörerſchaft, für die wohl beide Stücke noch den Reiz der Novität beſaßen, mit Liebe und Eifer ihrer ſchönen Aufgabe hin, ein Weihnachtsſtück für Erwachſene zu ſpielen.

Richard Zoozmann.



Claqueur Klobe.

Humoreske aus dem Komödiantenleben.

Von Max Hoffmann.

Der alte Hofschauspieler R. hatte sich soeben eine Havannah angezündet; er nippte an seinem Glase und lehnte sich behaglich zurück, um uns wieder einmal eine von den zahlreichen Episoden aus seiner erlebnisreichen Laufbahn zum besten zu geben . . . . .

Ja, meine Herren, von einem so famosen Weingelage wie dem heutigen konnte ich mir damals bei meinen drei Thalern fester Wochengage und drei Silbergroschen Spielhonorar nichts träumen lassen, besonders, da ich meine Studien nicht bei dramatischen Einpaukern gemacht, sondern nach Flucht aus dem Elternhause mich sofort keck auf den Thespiskarren geschwungen hatte, erfüllt von einer wahren Weißglühhitze mimischer Begeisterung. Zuerst ging die Sache allerdings sehr traurig, und ein hämischer Onkel schien Recht behalten zu sollen, der am Ende eines Briefes, in dem er mir die sogenannte Wahrheit sagte, schrieb: „Gott segne deine Studia, aus dir wird nichts, Hallelujah!“

Es war eine buntgemischte Gesellschaft dort bei dem Schmierendirektor Paulinelli, höchstens ein Ramsch, wie unser Komiker zu sagen pflegte. Da war erstens unser kugelrunder Direktor, ein Charakterdarsteller mit einem Organ, das man als Posaune des jüngsten Gerichts gebrauchen konnte, und seine um zwanzig Jahre ältere Frau Gemahlin, die meist an der Kasse saß, aber bei den Inscenierungen ein gewichtiges Wort mitredete und auch manche Rolle selbst übernahm. Das weibliche Personal bestand außerdem aus einer spindeldürren ehemaligen Opernsängerin und aus der jugendlichen Liebhaberin im Alter von rund fünf und vierzig, der gegenüber ich immer alle Kraft zusammennehmen mußte, die Lust und auch den Schmerz, wenn ich ihr auf der Bühne eine feurige Liebeserklärung zu machen hatte. Einige untergeordnete „Kollegen“ erwähne ich nicht.

Wir alle aber, so bedeutend wir als Künstler waren, sollten in den Schatten gestellt werden, als uns der Direktor eines Nachmittags, nach Ankunft in Sprottau, unser neues Mitglied vorstellte. Schon seit Wochen hatte er eine geheimnisvolle Korrespondenz geführt, und mehrere Male waren großcouvertierte Briefe mit wahren Riesenadressen an ihn gelangt; mir wurde sofort klar, daß kein anderer als dieser Herr der Absender der Briefe gewesen sein konnte. Gleich nach dem Eintritt in den geräumigen Saal, wo im Hintergrunde unser fliegendes Kunsttempelchen von Handwerkern zurecht gezimmert wurde, wandte sich der Direktor mit einer kurzen Ansprache an uns:

„Ich habe Ihnen, meine Damen und Herren, eine freudige, ich kann sagen: eine hochfreudige Mitteilung zu machen. Es ist mir gelungen, eine der bedeutendsten Kräfte für unser künstlerisches Unternehmen zu gewinnen, eine Kraft, deren hervorragende Leistungen auf einem Gebiete, das uns allen fern steht, einen sicheren Erfolg für jede Vorstellung verbürgen. Herr Mauritius Klobe — bei diesen Worten verbeugte sich unser neues Mitglied — früher selbst außerordentlicher ausübender Künstler (Herr Klobe verneigte sich gegen den Direktor), hat sich längst von der Bühne zurückgezogen, stellt aber gegen mäßige Ansprüche seine Kraft unserer Gesellschaft zur Verfügung, weil er unser Streben, der wahren Kunst zu dienen, erkannt hat. Kurz, Herr Klobe wird für uns das sein, was in den großen Theatern der Residenz die Claque ist. Wir werden in ihm einen Vermittler zwischen uns Künstlern und dem Publikum haben.“

Während dieser Rede hatten wir Zeit, unser neues Mitglied zu mustern. Dieses von Wohlwollen glänzende Antlitz, diese weinselige Nase, diese vollen roten Lippen, diese durch würdige Olympierfalten durchquerte Stirn, diese ganze, von leiblicher und geistiger Siegesgewißheit durchhauchte Gestalt atmete aus allen Poren sichere Ruhe und gottlose Dreistigkeit.

„Ja, meine Lieben", begann er mit Protektorniene, „ich habe mich entschlossen, Ihrem erhabenen und schönen Beruf, die Kunst den breiten Schichten des Volks zugänglich zu machen, sie gewissermaßen bis in die Hütten der äußersten Thule zu tragen, meine volle, nicht zu unterschätzende Thätigkeit zu widmen. Schlummert nicht das Gefühl für Kunst im Herzen jedes Menschen, wie einst Endymion im Grase? Aber ich sage Ihnen, geweckt muß es werden — ja, geweckt muß es werden!" wiederholte er sehr laut und fügte leiser hinzu: „Und dazu bin ich da. Sehen Sie, da wo der Schauspieler einen besonders gelungenen Tric in petto, wo der Dichter einen besonderen Schlager angebracht hat, dahin müssen Augen und Ohren des Publikums geleitet werden, es muß wissen, wohin gehört, wohin geschaut werden soll. Mancher schämt sich, den Regungen seines Innern laut Ausdruck zu geben, und da muß vorgelacht, muß vorgeseufzt und vorgeweint werden, und wahre Ströme des Beifalls werden rauschen. Das werde ich machen — das werde ich machen."

Der Direktor rieb sich vergnügt die Hände, unser neues Mitglied aber begab sich nach dem Büffett und bestellte einen Cognac „von der besten Sorte". Es war eine rechte Lust, ihn als Feinschmecker zu sehen. Er nahm das kleine Spitzglas zwischen Daumen und Zeigefinger, während die übrigen Finger weit weggespreizt waren. Dann beugte er sich ein wenig nach vorn und führte das Glas, indem er den Duft des Alkohols mit zitternden Nasenflügeln einsog, langsam an die wie zum Kuß gespitzten Lippen. In heftigem Ruck warf er das Haupt, mit Hand und Glas folgend, nach hinten — und setzte leise pfeifend das blitzschnell geleerte Glas vor sich nieder. —

Da wir erst am Mittag in der Stadt eingetroffen waren, so ging der Nachmittag mit Vorbereitungen für die morgige Vorstellung hin, und es war Abend, als wir uns nach unserm bescheidenen Hotel begaben, wo der Komiker und ich neben Klobe ein nur durch eine verschlossene Thür getrenntes Zimmer belegt hatten.

Mein Zimmergenosse war übrigens nicht sehr erbaut von der neuen Erwerbung. „Da sind wir also", rief er ärgerlich aus, „glücklich auf die platte Fläche der Buden- und Zirkusspieler hinabgesunken und haben unsern Anreißer wie jene!"

Klobe saß im Fremdenzimmer, und wir hörten ihn vom Flur aus in seiner jovialen und würdevollen Art mit dem Hotelwirt sprechen.

„Ja wohl, Herr Wirt, wie ich Ihnen sagte, bin hier nur so auf der Durchreise. Große Holzankäufe im Posenschen. Aktiengesellschaft. Bevollmächtigter. Aber die Truppe des Direktors Paulinelli, von der ich so viel Gutes gehört habe, hält mich hier einige Tage zurück. Bin nämlich großer Kunstmäcen und habe schon manches junge Talent entdeckt. Kennen Sie den Tenoristen Krüger? Nicht? Ging doch seiner Zeit durch alle Blätter: ein neu aufgehender Stern am musikalischen Kunsthimmel! Bon, ich war es, der ihn aus der Backstube in Hinterpommern holte und die Leute zusammentrommelte, die eine regelrechte Gründung mit Anteilscheinen auf ihn wagten. Uebrigens kann man sich ja auch manchmal irren, und die beiden jungen Leute, die da neben mir einlogiert sind, scheinen keine großen Leuchten der dramatischen Kunst zu sein".

Da traten wir ein. Sofort rief uns Klobe, der vor einer mit Tellern und Weinflaschen besetzten Tafel, gepanzert mit einer am Halse befestigten Serviette saß, freudestrahlenden Antlitzes entgegen: „Ah, da sind ja die bedeutenden jungen Künstler, von deren großer Begabung ich soeben zu Ihnen sprach, Herr Wirt. Sehr erfreut! Sehr erfreut!" Und er nötigte uns zum Sitzen, ließ noch zwei Gläser kommen, schenkte eigenhändig ein und plätscherte vergnügt in seinem Element sorgloser Genußfreudigkeit. Er liebäugelte mit der Flasche, sah entzückt, wie sich beim Eingießen eine kleine Säule von Luftperlen im Glase bildete, und ahmte der Sprache des Weines nach, indem er vergnügt: Gluck! Gluck! Gluck! mitmachte. Dann rief er: „Prosit, meine Herren! Im Wein ist der Geist, im Geist die Kraft, in der Kraft der Mut und im Mute der Erfolg. Auf einen schönen und großen Erfolg bei der morgigen Hamletaufführung!" Und der Inhalt des Glases verschwand wie Oel zwischen seinen kirschroten Lippen.

„Ich bin übrigens", fing er an, „auch schon im dramatischen Fache als Dichter thätig gewesen und habe jetzt wieder ein Lustspiel vollendet, ich sage Ihnen, von überwältigender Komik. Denken Sie sich, in einem Badeorte hält sich ein Barbier eine Dame zum Rasieren, und in diese Barbeuse verliebt sich nun ein Arzt. Denken Sie sich, diese Verwickelung zwischen Liebe und Standesgefühl! Großartig, nicht wahr? Natürlich wird der Arzt schließlich über den Löffel barbiert, und die Barbeuse wird Frau Doktor." Und er lachte, daß er dunkelrot wurde und wir bei seiner Beleibtheit einen Schlaganfall befürchteten.

Dann aber eröffnete er ein farbenſchillerndes Raketenfeuer der tollſten Anekdoten und Witze. Schier unerſchöpflich war ſein Vorrat an komiſchen Situationen und Figuren, beſonders mußten Friedrich der Große und die Bauern herhalten, und zuletzt erſchien als Knalleffekt und alles andere überſtrahlend wie ein rieſiges Sonnenfeuerrad — die verdächtige Geſtalt des Grafen Mikoſch.

Nach dieſer luſtigen, aber ſchweren Sitzung ging's zur Ruhe. Klobe trällerte beim Treppenſteigen vor ſich hin: „Wer nicht liebt Wein, Weib und Sang" — und ſchon hatte er das zweite Blättchen dieſer zur Freude aller Weltkinder von Luther ſtammenden Spruchblüte ins Auge gefaßt.

„Was macht der Schatz, ſchönſtes Kind?" rief er dem oben wartenden Stubenmädchen zu.

„Oh, ich hab' gar keinen Schatz!"

„Wie? Keinen Schatz? O ſelig, o ſelig, ein Kind noch zu ſein!" rief Klobe, ergriff die Hand des Mädchens, drückte einen Kuß darauf, und nun begann ein ſo geſchicktes Manöver vom Tirailleurfeuer des Augenblinzelns bis zum ſchweren Geſchütz eines regelrechten, halb ironiſchen Fußfalls, daß der alte Schwerenöter, der mindeſtens ſeine fünfundfünfzig auf dem Rücken hatte, richtig einen Kuß von vollen, warmen Mädchenlippen eroberte.

Als wir uns niedergelegt hatten, hörten wir Klobe noch lange in ſeinem Zimmer rumoren. Ein ganzer Apparat von Lufah-Schwämmen und Frottierhandtüchern ſchien in Thätigkeit zu ſein, und er pruſtete dabei wie ein an die Meeresoberfläche gekommener Walfiſch. Aber endlich ward Ruhe, und wir ſchlummerten hinüber . . .

Plötzlich fuhren wir entſetzt empor. Was war das? Was für ein fürchterliches Geräuſch kam aus dem Nebenzimmer? War dort eine Dampfmaſchine aufgeſtellt? Nein! Schreckliche Gewißheit, Klobe ſchnarchte! War das überhaupt noch ein Schnarchen zu nennen? Es war ein Sturm, ein Orkan auf dem offenen Ozean der Nacht. Was war das Rufen eines Rindes, das Brüllen eines Löwen oder der dumpfe Ton eines Nebelhorns gegen dieſe phänomenale Leiſtung einer entfeſſelten Männerkehle! Das war nicht mehr jenes harmloſe Geräuſch des „Sägens" — es war das Rollen eines ſchweren Güterzuges über eine eiſerne Brücke. Dumpf, wie ferne Meeresbrandung, ſetzte es ein, näherte ſich erdbebenartig und wuchs lawinengleich zu einem ſolchen Getöſe, daß die Wände zu zittern ſchienen. Nachdem es eine Weile ſo angedauert hatte, erſtarb es zu einem ſchrecklichen Röcheln, wie man es in Schlachthäuſern vernimmt, um nach einer Pauſe von höchſtens zehn Sekunden von neuem dieſe ganze Skala durchzumachen. Wir ſprangen entſetzt empor und donnerten mit den Fäuſten an der Thür zu Klobes Zimmer.

„Herr Klobe! Herr Klo—o—o—be—e!"

Wir lauſchten. Es hörte ſich an, als ob jemand kräftig ſeinen Hals ausgurgelt. Dann ſchien er haſtig nach etwas zu ſchnappen, und nun kam es ſchläfrig aus dem Nebenzimmer:

„Was iſt denn los?"

„Aber, Herr Klobe, Sie ſchnarchen ja ſo entſetzlich, das iſt nicht auszuhalten, legen Sie ſich doch auf die Seite!"

Da kamen wir ſchön an. „Was? Ich? Schnarchen? Na, Kinder, da muß ich aber denn doch ſagen — Sie wollen mich wohl utzen? — Ich bin ja ganz munter!"

„Nein, das iſt nicht möglich, wir beide haben es nur zu deutlich gehört."

Er antwortete kurz: „Oho, Sie leiden gewiß an ſpiritiſtiſchen Phantomerſcheinungen", und am Knacken ſeiner Bettſtatt merkten wir, daß er ſich herumwarf, um ſeinen Schlaf weiter fortzuſetzen! In kurzer Zeit begann er ſchon laut „Suppe zu puſten", und bald arbeitete er wieder wie ein Rieſenblaſebalg. Wir mußten uns wütend in unſer Schickſal ergeben. An Schlaf war nicht zu denken, und wir thaten einen heiligen Schwur, nie wieder neben Klobe ein Zimmer zu nehmen. —

Die lange und aufreibende Probe war beendet und der große Abend der Aufführung herangekommen. Frau Direktorin ſaß an der Kaſſe, da ſie als Königin erſt ſpäter auftreten ſollte; in dem von einigen Kerzen und Oellampen erhellten und überfüllten Saal fiel ſofort vor allen andern Beſuchern unſer Klobe auf, der in einer der vorderſten Stuhlreihen Platz genommen hatte. Der ſchwarz gefärbte Schnurrbart war ausgezogen und mit ungariſcher Bartwichſe aufgeſetzt, das ſpärliche, hinten geſcheitelte Haupthaar glänzte wie Speck, der Gehrock und die perlgrauen Glacéhandſchuhe ſaßen tadellos. Er muſterte vornehm ſeine Umgebung und ſchnüffelte an einer Tuberoſe im Knopfloch.

Nach einem dreimaligen ſchrillen Klingelzeichen that ſich der verſchoſſene violette Vorhang auseinander, und das Spiel begann. Zugleich auch die unvergleichliche Thätigkeit Klobes. Er verfolgte die Aufführung nicht bloß mit Augen und Ohren, ſein ganzer Körper arbeitete mit. Erſt war es nur ſein Mienenſpiel, durch das er die Aufmerkſamkeit auf ſich zog, bald aber ſchien er ganz hingeriſſen, klatſchte bald leiſe, bald laut, und innerhalb einer Viertelſtunde hatte er ſämtliche Zuhörer einer ſolchen Suggeſtion unterworfen, daß ſie ihm blindlings nachfühlten. Er lachte, er ſtöhnte, ſeufzte, weinte und ſchluchzte je nach Bedarf, und als bei der Nachricht vom Tode Ophelias ſeine Augen in Thränen ſchwammen, da wurden ſelbſt die abgehärtetſten unter den Zuſchauern weichmütig; ſie holten ihre Taſchentücher hervor und ſchnaubten um die Wette. Schon nach dem erſten Akte wußte Klobe am Büffett geſchickt eine Art kleinen Foyers zu arrangieren, wo er in der dichten Menge ſeiner Bewunderung über „dieſe treffliche Aufführung“ rückhaltlos Ausdruck gab.

So ging es gut bis gegen das Ende, und wir konnten nach dem heutigen Erfolge noch auf drei Hamletaufführungen bei vollem Hauſe rechnen.

Plötzlich am Schluß, als Hamlet und Laërtes zum Degen griffen, ward am Saalausgang ein lautes Gekreiſch vernehmbar: „Hilfe! Hilfe!“ — und wir erkannten die Stimme der Direktorin. Wie auf einen Ruck wandten ſich alle Köpfe nach der Thür, das Schreien wurde lauter und eindringlicher und ging ſchließlich in ein ſchluchzendes Wimmern über. Einer nach dem andern erhob ſich und eilte aus dem Saale, und als auf der Bühne „der Reſt Schweigen“ war, herrſchte Schweigen auch im Saale, während draußen der Tumult um ſo ſtärker tobte. Wir eilten unabgeſchminkt und in unſern Bühnenlumpen dorthin und erfuhren die Sachlage: Klobe war verſchwunden und hatte ſich für unſere Kaſſe als Magnet im wahren Sinne gezeigt, denn ſie war in ſeinen Händen geblieben! Der große Mann hatte uns um den Ertrag unſeres Schweißes betrogen!

Alle Nachforſchungen blieben erfolglos. Der raffinierte Gauner hatte ſeine Flucht ebenſo ſorgfältig und mit ebenſo gutem Erfolg in Scene geſetzt wie die Claque im Theater.

Traurig und geknickt trennten wir uns, und gern hätten wir in dieſer Nacht die laute Halsarbeit Klobes im Nebenzimmer gehabt ſtatt der kläglichen Stille und Oede, die mit derjenigen in unſerm Portemonnaie wetteiferte.

Am nächſten Morgen fanden wir den Direktor und ſeine Frau ganz gebrochen. Er winkte ſchlaff mit der Hand und reichte uns den „Anzeiger für Sprottau und Umgegend“. Da ſtand folgende Rezenſion:

> Die geſtrige Hamletaufführung des „Direktors“ Paulinelli mit ſeiner Truppe war mehr als ein Mißerfolg, ſie war ein Skandal. Nicht nur, daß die Schauſpieler in dem unerhört verſchnittenen, tiefſinnigen Drama des großen Briten jammervoll ſpielten und ſprachen — geradezu komiſch wirkte es, wenn ſie den ironiſchen Beifall, der einem Herrn im Zuſchauerraum galt, weil dieſer durch ſein auffälliges Benehmen die allgemeine Aufmerkſamkeit auf ſich gezogen hatte, für ſich in Anſpruch nahmen. Möge unſer an beſſere Kunſtleiſtungen gewöhntes feinſinniges Publikum mit derartigen zweifelhaften Verſuchen verſchont bleiben.
>
> NS. Soeben erfahren wir, daß eben jener Herr den „Direktor“ Paulinelli beſtohlen hat. Jedenfalls war er ein beſſerer Schauſpieler als diejenigen der Truppe des Herrn „Direktors“.

„Sehen Sie,“ klagte Paulinelli, „auf dieſe Weiſe wird einem nicht nur die Künſtlerehre abgeſchnitten, ſondern auch jede weitere Wirkſamkeit an einem ſolchen Orte unmöglich gemacht. Ja, wir müſſen unſern Wanderſtab weiterſetzen. Damit Sie aber ſehen, daß ich ein Ehrenmann bin, will ich redlich den Reſt meines Vermögens mit Ihnen teilen.“

Und die Teilung begann. Jeder der Herren bekam an dieſem Tage als Gage zwei Zigarren à 6 Pfennig, jede Dame aber eine Groſchenmarke.

Da blieb mir denn nichts weiter übrig, als meinen ſchönen Gehrock dem Hotelwirt in Zahlung zu geben, und da ich befürchtete, nach Wiederholung ſolcher Vorkommniſſe in adamitiſchem Koſtüm umherlaufen zu müſſen, brannte ich durch und verſuchte mein Glück an anderer Stelle. Es iſt mir gelungen. Proſit, meine Herren!

Zu unsern Bildern.

Zur Säkularfeier von Schillers Wallenstein-Trilogie haben die meisten größeren Hof- und Stadttheater Aufführungen in glanzvoller Neuinscenierung veranstaltet. Für das Münchener Hoftheater schuf Direktor Lautenschläger neue Dekorationen, deren eine, „Saal beim Herzog von Friedland“ im 2. Akt der „Piccolomini“ darstellend, wir heute unsern Lesern in farbengetreuer Nachbildung vorführen. Eine zweite Dekorationsskizze wird in Heft 8 nebst einem Artikel Prof. Otto Harnacks über „Wallenstein“ folgen. — Die Dekorationsskizze zu Fuldas Tragödie „Herostrat“ veranschaulicht unsern Lesern, in Ergänzung zu Oberinspektor Brandts Artikel in heutiger Nummer, wie die Kunst des Maschinenmeisters und Dekorateurs auf kleinem Raume ein gewaltiges Stück heitrer Griechenwelt mit Tempeln und Säulenpracht hinzuzaubern weiß. — In das Gebiet der heitern Muse führt unser heutiges Scenenbild aus Blumenthal-Kadelburgs Lustspiel „Auf der Sonnenseite“, das den unverwüstlichen Thomas als biedern Töpfermeister, Frau Schramm und Herrn Vollmer in ihrem rechten Element zeigt, aber auch dem mehr dem ernsten Genre zugeneigten Christians und den Damen Poppe und v. Mayburg reichlich Gelegenheit giebt, ihre vis comica zu bethätigen.

Vom Büchertisch.

Als Band 28—29 der bekannten Sammlung von Biographien **„Geistesbelden“** erschien soeben **„Schiller“** von Professor Dr. Otto Harnack. (Verlag von Ernst Hofmann & Co. in Berlin SW 46.) Glücklicher als Minor, Weltrich und Brahm, deren weit angelegte Schillerbiographien ewig Torso bleiben zu wollen scheinen, hat Otto Harnack eine allen wissenschaftlichen Ansprüchen genügende und dabei dem Charakter der Sammlung „Geisteshelden“ entsprechende, allgemein verständliche Monographie über Deutschlands Lieblingsdichter geliefert. Die neuesten Funde im schwäbischen und weimarischen Archiv sind gebührend berücksichtigt. Als Kenner der weitschichtigen einschlägigen Litteratur hat Harnack sich bereits in früheren Schriften und als Herausgeber der neuen Auflage der Hettnerschen Litteraturgeschichte bestens bewährt. So wird auf verhältnismäßig knappem Raum auch dem Fachmanne manch Interessantes mitgeteilt, und der deutschen Familie ist ein Buch geboten, das die Irrtümer und Geschmacklosigkeiten der Palleske u. a. glücklich vermeidet und für geraume Zeit das Schillerbuch sein dürfte.

„100 Lustige Bilder und Witze“, von J. B. Engl. (Verlag von Albert Langen, München.) Preis 3,50 Mk. Von den Illustratoren des modernen satyrischen Witzblattes Simplicissimus, das trotz gelegentlicher Geschmacklosigkeiten und Ausschreitungen in der schwülen politischen und sozialen Atmosphäre der Gegenwart oft wie ein reinigendes Gewitter mit erfrischenden Regengüssen wirkt, ist neben dem genialen Th. J. Heine der Zeichner J. B. Engl durch kecke Laune und flotten Stil seiner Bilder am markantesten hervorgetreten. Gutmütiger und weniger beißend in der Erfindung als sein Kollege, weiß er dennoch sicher seine Wirkung zu erreichen, und sein Stift verschont keinen Stand vom Fürsten herab bis zum Bettler. Die vorliegende Auswahl seiner Zeichnungen spricht für die Vielseitigkeit seines Schaffens und wird dem Beschauer manch vergnügtes Lächeln abgewinnen.

Shakespearesche Probleme. Neue Folge. **Troilus und Cressida.** Bearbeitet und mit einem erklärenden Vorwort versehen von Adolf Gelber. Wien. Verlag von Carl Konegen 1898.

Wenn auch seit den Tagen Herders, der über das Schicksal so vieler Werke Shakespeares den unmutigen Ausspruch gethan, daß sie nach Willkür entschuldigt und nach Willkür verleumdet worden seien, zur tieferen Erkenntnis der Schöpfungen dieses unermeßlichen Geistes Großes geschehen ist, so hat doch jenes Wort durchaus noch nicht alle Geltung verloren. Diese Behauptung wagen wir auf Grund vorliegender Schrift ohne Furcht, widerlegt zu werden. Zwar galt „Troilus und Cressida“ von jeher als eine echte und dazu in der reifsten Periode des großen Dichters entstandene Arbeit, deren sprachliche Schönheiten trotz des uns noch nicht in voller Reinheit erschlossenen Textes ebenso leuchtende sind als Inhalt und Bau einzelner viel bewunderter Scenen. Was der Dichtung aber seither als Makel anhing, ja was dieselbe als eine im Grunde doch „verfehlte“ fast allen Beurteilern erscheinen ließ, war der ihr bislang zugeschriebene Charakter einer Parodie, und zwar einer Parodie auf die Helden Homers. Man war der übereinstimmenden Ansicht, daß es die Pietät nicht zulassen könne, eine auf die Verspottung des ehrwürdigen Ansehens dieser uns als Idealgestalten überlieferten und uns von Jugend an als solche vorschwebenden Gebilde ausgehende Travestie zuzugeben. Diese Eingenommenheit

gegen ein im übrigen hochgestelltes Werk Shakespeares als ein gänzlich unberechtigtes Vorurteil nachzuweisen und zu entkräften, war demnach die Hauptaufgabe desjenigen, der nicht nur für eine bedingungslos ästhetische Hochschätzung dieses Gedichtes, das er „eines der gewaltigsten der Weltlitteratur" nennt, sondern auch für dessen endliche Verpflanzung auf die Bühne mit seiner schon in der Hamletfrage zur Geltung gebrachten sicheren Kraft eintreten wollte. Und dieser Versuch ist ihm auch in der That, dank seiner ebenso klaren als hinreißenden Dialektik, bis zu dem Grade gelungen, daß der auf jeden unbefangenen Leser durch seine kühne Schutzrede hervorgebrachte Eindruck dem der vollen Ueberzeugung so viel wie möglich nahe kommt. Auf das Einzelne seiner glänzenden Darlegung einzugehen, verbietet uns der mangelnde Raum; denn wir würden zu wenig geben, wenn wir nicht alles wiedergeben wollten. Es genüge daher die Bemerkung, daß der Verfasser zu dem Satze als Resultat seiner ausführlichen Untersuchung gelangt, daß „statt Kampfes Friede herrscht und Uebereinstimmung zwischen den beiden heiligsten Geistern der Dichtkunst". Jeden Rest des Zweifels zu vertilgen, ist natürlich bei solchen Gefühlsurteilen auch der mit mächtigstem Rüstzeug in die Schranken tretende Verfechter einer neuen Wahrheit nicht imstande, und es wird wohl auch fernerhin bei der trefflichen Bezeichnung, die Max Koch dem Stück in seiner Vorrede zu dem Drama (Elfter Band von Shakespeares gesammelten Werken, Stuttgart, Cottasche Buchhandlung) gegeben, sein Verbleiben für die allgemeine Lesewelt haben, nämlich bei der Bezeichnung als rätselhaftes Werk, von dem man nicht sicher ausmachen kann, ob es zu den Tragödien oder zu den Komödien zähle. Um so neugieriger müssen wir aber gerade deshalb einer Aufführung desselben, die durch eine der meisterlichen Abhandlung beigegebene ingeniöse Bühnenbearbeitung unserer Erwartung um so näher gerückt wird, durch die Mittel und Kräfte einer diesem ebenso rühmlichen als dankenswerten Unternehmen gewachsenen Bühne entgegensehen. Martin Greif.

Büchereinlauf.

Bis zum 24. Dezember sind bei der Redaktion von „Bühne und Welt", Berlin W. 62, nachstehende Druckschriften eingelaufen, deren Besprechung vorbehalten bleibt:

Batka, Richard: Musikalische Streifzüge. Eugen Diederichs. Florenz 1899.

Björnson, Björnstjerne: Paul Lange und Tora Parsberg. Paris, Albert Langen, 1899.

Borée, Albert: Thalia auf der Landstraße. 2. Auflage. Straßburg i. E., Schlesier & Schweikhardt, 1898.

Cornelius, H.: Maria Stuart, Trilogie 1, 2, 3. Maria Stuart. James Stuart. Elisabeth. Paderborn, Ferd. Schöningh, 1898.

Elias, E. H.: Das Neue Evangelium. Zürich, Verlag von Caesar Schmidt, 1898.

Fischer, Th. A.: Leben und Werke Alfred Lord Tennysons. Gotha, Friedrich Andreas Perthes, 1899.

Fuchs, Georg: Till Eulenspiegel. Florenz, Eugen Diederich, 1899.

Göttermoral, Gedichte. Dresden, E. Pierson, 1898.

Gutmann, Paul: Elegien. München, Cäsar Fritsch (Heinrich Plach), 1899.

Henckell, Karl: Gedichte. Zürich und Leipzig, Karl Henckell & Co.

Jüngst, A.: Konradin, der Staufe. 3. Auflage. Paderborn, Ferd. Schöningh, 1898.

Kobell, Louise von: König Ludwig II. und die Kunst. 21 Lieferungen. München, Jos. Albert, 1898.

La Mara: Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1898.

Nouchette-Carey, Rosa: Baron Gottfrieds Enkelinnen. Berlin SW, Friedrichstr. 16. J. Harrwitz Nachflgr. (C. Th. Kehrbach).

Panizza, Oskar: Nero. Zürich, Züricher Diskussionen, 1898.

Perfall, Anton Freiherr von: Die Sonne. 2. Auflage. Berlin, Verlag von Richard Taendler, 1899.

Polenz, Wilhelm von: Andreas Bockholdt. Dresden, E. Pierson, 1898. Preis 2 Mk.

Reimann, Heinrich: Berühmte Musiker. V. Band. Berlin W, Gesellschaft Harmonie.

Roemhild, Willy: Magyaren. Dresden, E. Pierson, 1899.

Schrutz, Demetrius: Das Theater im Salon. 7 Bändchen à 50 Pfg. Halle a. S. Otto Hendel.

— Der Engel der Mitternacht. Halle a. S. Otto Hendel.

Sovnosky, Theodor von: Pierres de Strass. Wien, A. Hartleben, 1899.

Spannuth-Bodenstedt, Ludwig: Vor Sonnenaufgang. Göttingen, L. Horstmann, 1898.

Steiner, Hugo: Versorgung. Berlin 1899. Dramaturgisches Institut. Abt. III (E. Ebering).

Volksschüler, Unsere, im Stadttheater. Hamburg, Verlag von C. Boysen, 1898.

Wedekind, Fr.: Frühlings Erwachen. 2. Auflage. Zürich, Caesar Schmidt, 1894.

Wiegand, J., Leidenschaften. Leipzig, Georg Heinrich Meyer, 1899.

Weigand, Wilhelm: Die Renaissance. München, Herrmann Lukaschik, G. Franzsche Hofbuchhandlung, 1899.

Zapp, Arthur: Mutterfohn. 2. Auflage. Berlin, Verlag von Richard Taendler, 1899.

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stümcke, für die Inserate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.

Verlag und Druck von Otto Elsner, Berlin S., Oranienstr. 141.

Bühne und Welt

Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Kunst.

Monatlich 2 reich illustrierte Hefte, enthaltend:

Abhandlungen und kritische Besprechungen über neue oder neueinstudierte Opern und Schauspiele; **Biographien und kritische Würdigungen** hervorragender deutscher und ausländischer Bühnenleiter, Künstler und Künstlerinnen der Gegenwart und Vergangenheit; **Studien und Essays** dramaturgischen, litterarischen und musikgeschichtlichen Inhalts, **Beiträge zur dramatischen Stoff- und Motivgeschichte,** sowie zur **Geschichte einzelner Theater und verwandter Kunstinstitute, Kulturhistorisches** über die Stellung der Bühnenkünstler; **Memoiren und autobiographische Plaudereien** bekannter zeitgenössischer Bühnenleiter, ausübender Künstler, Dramatiker und Komponisten. **Diskussion** einschlägiger Zeit- und Streitfragen.

Novellen, Skizzen und Plaudereien, deren Sujet vornehmlich dem Theaterleben entnommen ist, Gedichte, kleine Mitteilungen, Anekdoten bilden den unterhaltenden Teil von **„Bühne und Welt"**

Ein **reicher,** teils **ornamentaler,** teils **illustrativer Bildschmuck** belebt und ergänzt den Text von **„Bühne und Welt".** Besonderes Interesse dürften die nach eigens für **„Bühne und Welt"** angefertigten

Scenenbilder **hervorragender dramatischer Novitäten auf ersten Bühnen**

erregen, die jedes Heft von **„Bühne und Welt"** enthalten wird.

Porträts der im Text besprochenen Persönlichkeiten, Kostüm- und Gruppenbilder, Aufnahmen von Theatergebäuden, Interieurs, Facsimiles von Handschriften etc. sind dem Texte eingefügt oder auf besonderen Kunstblättern beigegeben.

Zur Aufbewahrung der in jedem Heft enthaltenen Kunstbeilagen (Schauspieler- und Künstlerporträts) **erhält jeder Jahresabonnent einen eleganten Porträtkasten gratis.**

Abonnementspreis pro Quartal . . . . . 3,— M.
do. **pro Jahr mit Porträtkasten 12,— M.**

Bestellungen an jede Buchhandlung oder direkt an den Verlag von

BERLIN S. 42. **Bühne und Welt**
Otto Elsner.

Der erste Quartalsband von

Bühne und Welt

liegt elegant broschiert zum Preise von

Mark 3.00

fertig vor und sei den neu hinzutretenden Abonnenten zur Anschaffung bestens empfohlen. In einer Stärke von annähernd 300 Seiten (mit etwa 140 Illustrationen, Porträts und Kunstbeilagen) enthält derselbe viele bedeutende litterarhistorische Aufsätze, Essays, Biographien, Theaterbriefe, ernste und heitere Plaudereien u. a. m. und eine große Anzahl der mit so großem Interesse aufgenommenen Scenenbilder unserer ersten Bühnen.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung oder direkt vom

Verlag von Bühne und Welt
Otto Elsner, Berlin S. 42.

Verlag von F. Fontane & Co., Berlin W.

Das litterarische Echo

Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde

Herausgeber: **Dr. Joseph Ettlinger**

Sammel-Organ für alle litterarischen Interessen

Essais, Biographien, Kritiken aus angesehenen Federn — Litteraturbriefe aus allen Kulturländern — Gedrängte Revue der in- und ausländischen Zeitschriften — Vollständige Bibliographie — Porträts — Proben aus neu erschienenen Werken — Nachrichten

Unentbehrlich für jeden Gebildeten, der sich über die litterarische Bewegung des In- und Auslandes auf dem Laufenden erhalten will

Preis vierteljährlich Mark 2,—

Probenummern kostenfrei

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postämter

Reclam's Universal Bibliothek

bietet in mehr als 3700 Nummern à 20 Pfennig vielseitigen Lesestoff sowohl zur Unterhaltung als auch zum Studium. Ausführliche Verzeichnisse gratis durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verleger

Philipp Reclam jun. in Leipzig.

Reclam's Universum

Illustrierte Familienzeitschrift

ist das specielle Organ der gebildeten Familien. Das Universum bringt nicht nur spannende Romane und Novellen unserer ersten Autoren, sondern auch allgemein interess. Aufsätze aus allen Gebieten d. Wissenschaft. Der Bilderschmuck steht auf künstl. hoher Stufe. Alle 14 Tage 1 Heft à 60 Pf. = 50 Kr. ö. W.

Abonnement und Probenummern durch jede Buchhandlung.

Digitized by Google

Die Ausbildung und Berufswahl unserer Kinder

von **Dr. jur. Weede**

ein Werk, worin die verschiedensten Berufszweige — **sowohl der Knaben, als auch der Mädchen** — aufgeführt, die nötigen Vorkenntnisse und Ausbildungskosten genau bezeichnet, zur Vorbildung und späteren Erlangung der gewünschten Stelle die erforderlichen Schritte und Bewerbungen vorgeschrieben sind, erhalten alle Abonnenten von

Dies Blatt gehört der Hausfrau!

Zeitschrift für die Angelegenheiten des Haushaltes.

sowie für Mode, Kindergarderobe, Wäsche und Handarbeiten

bei gleichzeitiger Einsendung der Abonnementsquittung für das neue Quartal, für **nur 25 Pf.** Ladenpreis des Buches ist 1.50 Mark.

„Dies Blatt gehört der Hausfrau!"

mit seinen

6 Gratis-Beilagen:

1) **Romanbibliothek zum Blatt der Hausfrau**
2) **Aus aller Welt! — Für alle Welt!**
3) **Das Blatt der jungen Mädchen**
4) **Das Blatt der Kinder**
5) **Schnittmusterbogen u. Handarbeitsvorlagen**
6) **Farbige Vorlagen für Handarbeiten und Gegenstände der häuslichen Kunstfertigkeit**

ist durch alle Buchhandlungen und Postanstalten für 1.40 Mark pro Quartal zu beziehen. Für so billigen Abonnementspreis giebt es keine andere Zeitschrift von **gleicher Vielseitigkeit, Reichhaltigkeit u. Gediegenheit.** **Probe-Nummern** versendet **gratis** und **franko** die

Verlagsbuchhandlung Friedrich Schirmer,
BERLIN SW. 13, Neuenburgerstr. 14a.

Unentbehrlich für jeden Deutschen im Auslande

und

jeden Vielbeschäftigten im Inlande.

Jeder Deutsche im Auslande und jeder Vielbeschäftigte im Inlande wird gebeten, seine Adresse der Verlagshandlung J. H. Schorer G. m. b. H., Berlin SW. 48, anzugeben, wofür dieselbe eine Probenummer der Wochenschrift „DAS ECHO", *Organ der Deutschen im Auslande*, umsonst und portofrei übersendet.

Abonnementspreis

in Deutschland und Oesterreich durch Buchhandel oder Post 3 Mk. für drei Monate bei direkter Zusendung unter Streifband nach Inland oder Ausland für 3 Monate 4 Mark 50 Pf., für sechs Monate 9 Mark und für zwölf Monate 18 Mark.

18.

Jahrgang.

In das Abonnement

kann jederzeit eingetreten werden, und wird „Das Echo" vom Tage der Bestellung ab gegen Einsendung des entfallenden Betrages auf beliebig lange Zeit direkt vom Verlag oder durch jede Buchhandlung geliefert.

Wochenschrift für Politik, Litteratur, Kunst und Wissenschaft.

Wer fern der Heimat und in überseeischen Logiern Fühlung mit dem alten Vaterlande sucht —

Wer im In- oder Auslande mit Berufsgeschäften überhäuft, sich kurz und schnell von dem Gange der Weltbegebenheiten unterrichten will —

Wer im In- oder Auslande weder Zeit noch Neigung hat, täglich eine grosse politische Zeitung zu lesen —

Wer im In- oder Auslande abseits auf dem Lande wohnt und neben einem kleinen Lokalblatte einer ergänzenden Zeitungslektüre bedarf

Wer überhaupt alles wissen will — der lese

Das Echo

Nutzbringend jeder exportierenden Firma.

Wer Exportgeschäfte machen will, benutzt „Das Echo"

mit seiner technischen Abteilung „Industrielles Echo"

Berlin SW. 48, Wilhelmstrasse 29. Probe-Nummern kostenlos. „DAS ECHO" — das Organ der Deutschen im Auslande — hat im Ausland die weitaus grösste Verbreitung von allen in deutscher Sprache erscheinenden Weltblättern. Manche Nummer enthält 60 bis 80 Seiten Anzeigen. Für Export-Anzeigen ist es unentbehrlich. Während seines 16jährigen Erscheinens ist es das

Exportfachblatt der deutschen Industrie geworden.

Zeilenpreis 60 Pfennig.

Seitenpreis 250 Mark.

18.

Jahrgang.

Im Jahre 1896

erschienen im „ECHO"

20 635 Anzeigen.

Wochenschrift für Handel, Gewerbe, Industrie und Verkehr.

Herr Theodor Reinhold Preuss, Korbel, Humboldt County (Californien) schreibt:

Gestern erhielt ich wieder DAS ECHO. Ich kann dieses Mal nicht umhin, Ihnen hiermit meinen herzlichsten Dank auszudrücken für dieses herrliche Blatt; es ist ein wahrer Hausschatz, und muss unseren Landsmann Herrn H. J. Kreth in Niederl. Indien (Echo No 690 Seite 1608) vollständig Recht geben mit der Bemerkung, dass es für mich auch immer ein Festtag ist, wenn ich mein Echo erhalte; wünsche nur,

dass jeder im Auslande lebende Deutsche dieses Blatt lese und halte.

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Wiener Hofoper 1848–1898.

Wien läßt ſich gern die Muſikſtadt nennen. Die Wienerſtadt iſt wohl immer die Stadt der großen Muſiker und der kleinen Muſikkreiſe geweſen. Die Meiſter der Tonkunſt ſtanden aber, ſoweit ſie die Wiener nicht in Walzerrythmen wiegten, in Wien allein als einſame Größen, von wenigen geachtet, im Volke ungekannt oder verkannt. Zu einer umfaſſenden, organiſchen Muſikpflege iſt Wien erſt ſeit dem Jahre 1848 gelangt, deſſen Stürme die Geſellſchaft der Kaiſerſtadt durchwühlen mußten, damit ein Kunſtleben erblühe. Was in jenen bewegten Tagen auf dem Boden der Tonkunſt neu auflebte, hat ſich bis heute faſt unverändert erhalten. Die Konzerte der Geſellſchaft der Muſikfreunde, die philharmoniſchen Konzerte des Hofopernorcheſters ſind der Zahl nach und mit ihren Programmen geblieben, was ſie vor fünfzig Jahren geweſen waren. Noch heute beſitzt die Millionenſtadt nur einen einzigen gemiſchten Chorverein von Bedeutung, den berühmten Singverein der Geſellſchaft der Muſikfreunde, welchem allein in nur ſechs Konzerten des Jahres die klaſſiſche Oratorienmuſik anheimgegeben iſt. In einer Stadt, welche über eine Million Einwohner zählt, ſind kaum 200 Frauen zu finden, welche ſich in gemiſchtem Chorverein dem Dienſte der klaſſiſchen Chormuſik weihen. Neben den Philharmonikern, welche jährlich acht Konzerte der Wiener Plutokratie widmen, konnte bis heute ein populäres Symphonie-Orcheſter ſich nicht erhalten. Die Wiener Muſikfreunde müſſen zehn Jahre und länger warten, bis ſie eine der berühmteſten Mozart-Symphonien wieder hören dürfen. Schuld an dieſen Mißſtänden, ſo ungereimt dies klingen mag, trägt Wien, weil es eben — Muſikſtadt iſt.

Muſik ſtreitet in Wien wider Muſik. Die Natur hat es den Wienern leicht, allzu leicht gemacht, muſikaliſch zu ſein. Die Wiener Luft weht uns Muſik zu; Muſik ſprießt aus dem Wiener Boden, erfüllt den Wiener Umkreis. Wien iſt die einzige Großſtadt, welche in unſerer Zeit noch echte Volksmuſik erzeugt. Das Wiener Volkslied lebt noch in unſern Gärten, es ſchwingt ſich über die Hänge des Wiener Waldes, über die Gelände unſerer welligen Weinhügel. Das Inſtrument unſerer Vorſtädte iſt noch immer die ländliche Zither, welche aus den nahen Bergen nach Wien geraten iſt. Das Wiener Volk, der Wiener Kleinbürger ſchafft ſich alſo ſelbſt ſeine Muſik, eine Muſik, die der Natur näher ſteht als der Kunſt und durch ernſtere Kunſtpflege ſich ſchwer verdrängen läßt. Die nächſthöhere Schicht der Wiener Bevölkerung ſtillt ihre Muſikluſt bei den Promenade-Konzerten unſerer Militär-Kapellen, wohl der beſten der Welt, aber kunſtſchädlich durch die ſeichten Programme. Die Vertreter aller Gewerbe aber, die Lehrer, die Beamten bis hoch

Digitized by Google

Anna von Mildenburg

hinauf zum Hofrath ſchließen ſich den Männergeſangvereinen an, deren Wien faſt zweihundert zählt. Gegen die Phalanx der Wiener Männergeſangvereine kämpft die ernſte Kunſt vergebens an; die „Liedertafel“ beherrſcht leider noch den Sinn unſerer gebildeten Dilettanten. Was nicht der Zither, den Volksſängern, den Militärkapellen, den Männergeſangvereinen zufiel, warf ſich durch Jahrzehnte der Wiener Operette in die Arme. Das ſind die Lockungen, welche den Wiener Bürger von der ſtrengeren Kunſt abziehen. Mitten in der Flut jener Halbkunſtelemente ſtehen die erwähnten ſechs Geſellſchaftskonzerte, die acht philharmoniſchen, die Produktionen unſerer rührigen Quartettgeſellſchaften — Hellmesberger, Roſé und Prill an der Spitze —, die wertvollen Konzerte fremder Künſtler im Muſikvereinsſaale und im Saale Böſendorfer. Das ſtändige Publikum in dieſen Konzerten iſt immer dasſelbe und ſo gering, daß man die Namen der Muſikfreunde, welche die ernſten Unternehmungen durch ihren regelmäßigen Beſuch fördern, leicht herzählen könnte. Im Kampfe gegen jene Unterſtrömungen der Tonkunſt ſteht aber auch die Hofoper mit ihren wechſelnden Schickſalen; das Publikum bald ſtrenge leitend, bald lockend durch Zugeſtändniſſe — „Puppenfee“, „Wiener Walzer“ —, bald voll ethiſcher Kraft, bald erlahmend in der mühſeligen äſthetiſchen Erziehung des Wiener Geſchlechts.

Lola Beeth

Große Wandlungen hat die Hofoper durchgemacht ſeit der vormärzlichen Kunſtepoche, da ein italieniſcher Pächter die Hofoper, welche damals im Kärnthnerthor-Theater untergebracht war, nach dem Wohlgefallen eines genußſüchtigen Publikums lenkte, bis zu unſern Tagen, da Guſtav Mahler als Direktor der Hofoper den Wienern ſeinen ſtrengen Kunſtwillen aufzwingt, den Spielplan nach ernſten Grundſätzen regelt und vermöge ſeiner Thatenluſt und Energie von dem Hofinſtitute aus die Kunſtpflege Wiens neu belebt und völlig regeneriert. Die Hofoper ſteht mit ihren ungekürzten Wagner-Aufführungen, mit ihren Mozart-Vorſtellungen, mit der Abkehr von allen Mode-Opern und Opern-Spezialitäten wälſcher Afterkunſt jetzt im Mittelpunkte des Wiener Kunſtlebens.

Marie Renard

Die Wege der Wiener Hofoper bis zu dieſem Ziele waren vielgekrümmt und von vielerlei Intereſſen durchkreuzt. Der Anfang der Entwickelung iſt vom Jahre 1848 herzuleiten. Signor Balocchino, der italieniſche Pächter der Oper im alten Kärnthnerthor-Theater, mußte mit ſeiner Truppe den Revolutionsſtürmen weichen. Die veränderte politiſche Lage begünſtigte eine nationale deutſche Oper, und — im

Digitized by Google

Franz Naval
(George Brown in „Die weiße Dame")

Gegensatz zu der italienischen, allein dem Vergnügen der höheren Gesellschaftsschichten dienenden Stagione – eine mehr demokratische Auffassung der Kunst. Was stützte und befestigte aber die deutsche Oper? Die Herrschaft Meyerbeers und die Regentschaft Flotows. Der erste Sieg der deutschen Oper nach dem Jahre 1848 fiel dem „Prophet" zu. Man nennt aus jener Zeit die glänzenden Kräfte der Hofoper, die berühmte Hasselt-Barth, Josef Erl, Staudigl, Draxler, Gustav Hölzl; es sind die Sterne, welche unsern „ältesten" Theaterbesuchern damals leuchteten . . . Den ersten mächtigen Anstoß zu einer Wendung der Dinge gab die erste Aufführung des „Tannhäuser", draußen in der Vorstadt Lerchenfeld, in einem unscheinbaren Sommertheater. Das war im Jahre 1857. — Es wurde Licht, und eine neue Kunst zog ein in Wien. Nun mußte 1858 auch die Hofoper mit „Lohengrin" folgen; im nächsten Jahre gab die Hofoper endlich auch dem „Tannhäuser" ein würdigeres Heim, als es das Vorstadttheater gewesen war. Das Jahr 1860 brachte den „Fliegenden Holländer". Damit war der Durchbruch der Wagnerschen Kunst geschehen; neue Ideale waren der Hofoper gewonnen. Es erwuchs den neuen Aufgaben auch eine neue Künstlergeneration: die unvergeßliche Louise Dustmann, damals noch Fräulein Louise Mayer — eine poetische Elsa —, der treffliche Ander — ein glänzender Lohengrin —, die vielgerühmte Csillag – eine mächtige Ortrud —, dann Johann Nepomuk Beck – ein edler Telramund und Fliegender Holländer –, schließlich Dr. Schmid — ein baßgewaltiger König Heinrich und Landgraf Hermann. Bis weit in unsere Tage reichten diese Kunstgrößen herein, die neue Zeit auch mit ihrem alten Ruhme noch erfüllend. Ihnen schloß sich in dem Jahrzehnt bis 1870 noch die edle Altistin Bettelheim an — später als Frau Bettelheim-Gomperz nur mehr dem Oratoriengesang eine überaus wertvolle Stütze –, dann die stimmgewaltige Marie Wilt, die anmutige Ehnn, der Tenor Gustav Walter — bis heute noch ein unvergleichlicher Oratoriensänger —, ebenso der in italienischer Schule gebildete Rokitansky und der unverwüstliche, den Stil der klassischen Oper frei und leicht beherrschende Buffo Mayerhofer. Dieses prächtige Ensemble, welches den edeln Gesang noch nicht der dramatischen Wirkung opferte, zog im Jahre 1869 mit der Hofoper in das neue prunkvolle Gebäude auf dem Opernring. Bis zum Jahre 1875 wurde noch in dem alten und neuen Hause gesungen. Dann wurde das alte Kärnthnerthor-

Hermann Winkelmann

Ernest van Dyck
(„Cornelius Schut", Oper von Smareglia)

Digitized by Google

Theater demoliert; die Spieloper verlor ihr trautes Heim. Des großen Opernhauses auf dem Ring harrten aber große, immer wachsende Aufgaben. Johann Herbeck wurde Direktor, eine fein organisierte, vornehme Künstlernatur, welcher Wien die Hebung der kostbarsten Schubert-Schätze und unendliche Anregung auf jedem Gebiete der Tonkunst verdankte. Verdis „Aïda", mit welcher Oper die bedeutsame Wendung in dem Schaffen des fruchtbaren Opernkomponisten geschah; Goldmarks eigenartige „Königin von Saba", welche sich einen besonderen Platz in der Opernlitteratur eroberte, Goetzens „Bezähmte Widerspenstige" — mit der Glanzrolle für die Lucca — und manches andere schätzenswerte Werk wurden durch Herbeck der Wiener Hofoper gewonnen; das klassische Repertoire blühte — aber die rein künstlerischen Absichten Herbecks, die Notwendigkeit, alle älteren Opern für das neue Prachtgebäude neu auszustatten, widrige Umstände aller Art, nicht zum mindesten die wirtschaftlichen Krisen Oesterreichs, brachten das Gespenst eines immer gefährlicher anwachsenden Defizits ins Haus. Herbeck, der Künstler, mußte einem neuen Direktor weichen, welcher mit seltener Energie auch praktischen Sinn, sagen wir's gerade: Geschäftssinn verband. Das war Franz Jauner, ein thatkräftiger Theatermann, nicht wählerisch in den Mitteln, welche zum Erfolge führen konnten. Schon unter Dingelstedts Direktion hatte Herbeck, erst musikalischer Beirat und Kapellmeister im Opernhause, die „Meistersinger" aufgeführt. Der herrlichen, viel umstrittenen Darstellung der „Meistersinger" im Jahre 1870 folgte im nächsten Jahre „Rienzi". Die Kunstwelt sah bald darauf die große Bayreuther Epoche aufdämmern. Jauner verstand seine Zeit. Er holte vorerst Hans Richter nach Wien. Amalie Friedrich-Materna trat von der Operette ins Opernhaus über. Bei den Bayreuther Festspielen erwarb sie im Jahre 1876 sich und dem Wiener Hofinstitute, welches fortan die besten Kräfte dem Bayreuther Festspielhause zuführte, große Ehren, einen Weltruhm. Der treffliche Bassist Scaria, in seinem Fache von keinem Späteren erreicht, und in der Folge Hermann Winkelmann wurden mit den genannten Künstlern die starken Stützen eines ausgezeichneten Wiener Wagner-Ensembles. Franz Jauner führte den Wienern in den Jahren 1877 bis 1879 den ganzen „Ring des Nibelungen" vor.

So brach in der Wiener Hofoper die große Zeit im Zeichen des Bayreuther Meisters an. Die Rückschrittler und Kleingeister lernten das Fürchten; eine neue Generation von Darstellern und Empfangenden, ein neues Publikum wurde herangebildet. Man schlürfte in der Hofoper nicht mehr bloß Melodien, man ergötzte sich nicht mehr bloß an entzückenden Stimmen: man ließ sich vielmehr kunstwillig und ernsten Sinnes in alle Höhen, in alle Tiefen der dramatischen Kunst geleiten. Das Opernhören wurde eine ernste Sache.

Einseitig aber war Direktor Jauner wahrlich nicht. An italienischen Gästen, voran die Patti, ließ er's nicht fehlen; er hatte Bizets „Carmen" der deutschen Bühne zugeführt; er ließ einen Mozart-Cyklus aufleuchten, zu welchem die Materna als Donna Anna, die Ehnn als Cherubim, die Bianchi als Susanne, Beck als Don Juan, Walter als Tamino, Müller als Ottavio, Scaria als Leporello, Figaro, Rokitansky als Sarastro, Mayerhofer als Papageno, die Lucca und die Schuch-Proska mit Eifer halfen — alle in der Blüte; eine Künstlerschar, welcher Mozart getrost anvertraut werden konnte . . . Der großen Wagner-Zeit folgte aber eine allgemeine Erschlaffung der Opernproduktion. In dem Vacuum nach der mächtigen Fülle und Erhebung gingen auch Jauners Künste zu Ende. Er übernahm die indessen neu gegründete „Komische Oper", welche später mit der tragischen Brandkatastrophe vom 8. Dezember 1881 schweres Leid den Wienern bringen sollte. . . . Nach Jauners Abgang wurde Wilhelm Jahn zum Direktor der Wiener Hofoper ernannt.

Erik Schmedes
(Siegfried)

Wilhelm Jahn vereinigte die beſten Eigenſchaften. Als feinſinniger Dirigent — berühmtes Pianiſſimo —, als Regiſſeur ohnegleichen, begabt mit einem nie trügenden Bühnenblick, als vornehme, liebenswürdige, ſtets diplomatiſch ausgleichende, die Verhältniſſe klug erwägende und benützende Künſtlernatur eignete er ſich in hohem Maße zur Leitung einer Hofbühne, auch in ſchwerer Zeit. Er half ſich über die ſchwere Zeit leicht hinweg, mit leichten Werken. Vorerſt freilich machte er ſich an die Neubelebung älterer klaſſiſcher und romantiſcher Opern. Cherubini, Spontini, Halevy, Gluck, Weber und Marſchner wurden der Hofoper neu gewonnen. Dann rüſtete er zu einem internationalen Beutezug: Delibes, Boito, Ponchielli, Maſſenet, die neueſten Werke Gounods, Verdis wurden herangezogen, Neßler wurde nicht verſchmäht, und mit „Triſtan und Iſolde" war ſogar noch ein Wagner-Sieg zu erringen. Zu Winkelmann wurden zunächſt Reichenberg und Theodor Reichmann, Marie Lehmann, Antonie Schläger, Roſa Papier, ſpäter Joſef Ritter geſellt. Dann ging Wilhelm Jahn an die Eroberung der Spieloper, für welche er den trefflichen Schrödter, die Forſter, die Renard und zuletzt Paula Mark auserſehen hatte. Van Dyck wurde nach ſeinem Bayreuther Parſifal-Erfolge engagiert, aber im Vereine mit der Renard den Spezialitäten Maſſenets: „Manon" und „Werther", unterthan. Dieſe Werke waren lediglich durch Van Dyck und die Renard an der Wiener Hofoper zu „Caſſa-Magneten" geworden. Selbſt ganz wertloſen Produkten verſtand Direktor Jahn vermöge ſeiner Dirigententugenden, welche dem Weſenloſen den Schein des Lebens gaben, zum Augenblickserfolg bei der Première zu verhelfen. Bald aber wurde Wilhelm Jahn ein Sklave ſeines Glückes und ſeiner Neigungen. Er ſtürzte ſich auf die Neu-Italiener, welche ihren rohen, bis heute unausrottbaren Naturalismus auf die deutſche Bühne verpflanzten, und wollte gar nicht mehr von ihnen und ihren traurigen Nachahmern laſſen. Antonie Schläger, ein ganz eigen naturaliſtiſches Talent und darum eine typiſche Santuzza, wurde in die verderbliche Richtung hineingehetzt, daß ſie nimmer herausfand und den Weg zur reinen Kunſt für immer verfehlte. Hinter Mascagni, Leoncavallo und die zahlreichen Mascagniten trat alle edlere Kunſt an der Hofoper zurück. Die Jagd nach dem Caſſaſtück führte zu den kleinen, privaten Wiener Ariſtokraten-Aufführungen entſtammenden Balletten wie „Puppenfee", „Wiener Walzer", „Sonne und Erde", welche den Spielplan völlig beherrſchten und zahlloſe verwandte Erzeugniſſe — man nannte ſie gerne „Ballett-Poëm" — in langen Schwärmen nach ſich zogen. Dieſe Beſtrebungen zerſprengten das künſtleriſche Enſemble, verhinderten die rechtzeitige Ergänzung des alternden oder verwildernden Perſonals, der Spielplan ging vollends aus den Fugen; Richard Wagner, Mozart, alles Große und Edle wurde

Theodor Reichmann

Digitized by Google

in die Ecke gedrückt. Die pikanten Reizungen oder veristischen Effekte erschöpften sich aber und waren nicht mehr zu überbieten. Das Publikum, verdorben, verwöhnt, überreizt, konnte nicht bei Laune erhalten werden. Da sprachen auch die Kassen nicht mehr mit. Direktor Jahn wurde überdies kränklich, müde, verstimmt. Man wies deutlich schon auf seine Nachfolger nach Dresden oder Karlsruhe — da wurde die Wiener Kunstwelt durch die Kunde überrascht, daß Gustav Mahler als Kapellmeister an die Hofoper berufen worden sei. Bald übernahm Mahler auch die Vertretung des leidenden Direktors. Nach Jahresfrist wurde er zum Direktor der Hofoper ernannt.

Beispiellose Energie entwickelt Gustav Mahler bei seinem Reformwerke. Zunächst ging er an die Umbildung des Publikums; er verbannte die Claque aus den Räumen der Hofoper; mit Ehrenwort mußten alle Künstler sich verpflichten, der Claque keine wie immer gearteten Begünstigungen zu gewähren. Was kaum möglich erschien, wurde zur That. Das Publikum ist von der Bevormundung und Belästigung durch Lohnklatscher befreit, und das Verhältnis der Hörer zu den Künstlern hat sich seitdem herzlicher, inniger gestaltet. Dem Publikum aber wurde — in Wien bis dahin unerhört — bei Opern ernster Art der Zutritt während der Ouvertüre und während der Akte untersagt. Die drakonische Verordnung vermehrte Mahlers Gegner, doch auch an diese Maßregel, welche von einem ernsten Kunstgewissen gefordert war, haben sich die Wiener schon gewöhnt; sie erscheinen vor Anfang, harren in andächtiger Stimmung des ersten Taktes der Ouvertüre und haben es gelernt, das Vorspiel als organischen Bestandteil der ganzen Oper und nicht bloß als melodische Begleitung zum Sitzklappen und Streit mit den Billetteuren zu genießen. Anscheinend galt jede neue Reform Mahlers als Feldzug gegen das Publikum — es war aber in der That ein rücksichtsloser Kampf gegen das Trägheitsmoment nur so genannter Kunstfreunde. Die wahren Kunstfreunde schart Mahler um sich, da er nun den Meistern ihr Recht auf ungekürzte Vorstellungen wiedergiebt und wahrt. Die Werke Richard Wagners werden an der Wiener Hofoper nicht mehr verstümmelt. Aus dem „Publikum" ist eine Kunstgemeinde geworden. Diesen Umschwung hat Mahlers Thatkraft und Zähigkeit bewirkt. Auch Mahlers Gegner, welche seine unbeugsame Energie ihm noch täglich schafft, müssen anerkennen, daß mit Mozarts Opern, selbst mit Lortzing, dank sorgfältig vorbereiteten, anregend gestalteten Aufführungen, jetzt volle Häuser erzielt werden. So ist die von dem Institute und von dem Publikum in gleicher Weise vernachlässigte „Zauberflöte" ein — Zugstück geworden. —

Die Regenerierung des Publikums hielt gleichen Schritt mit wichtigen Neugestaltungen auf der Bühne. Die Individualisierung des Chors, dessen lebendige Gruppierung und Anteilnahme an den Vorgängen der Handlung hat Gustav Mahler durchgesetzt; die Masse folgt willig seinen künstlerischen, dem unrein Theatralischen fremden Intentionen. Allmählich wurde auch das in Schablonenbesetzungen erstarrte Personal durcheinander gerüttelt. Da ging es freilich ohne Gewaltakte und Grausamkeit gegen die „Besitzenden", ich meine die Künstler, welche seit undenklicher Zeit auf denselben Rollen sitzen, nicht ab. Die nie geglaubte Entbehrlichkeit gewisser Sänger wurde bewiesen, zugleich auch die Notwendigkeit eines Ersatzes. Die Bildung eines Nachwuchses, für welche seit Jahren nichts geschehen war, geht naturgemäß nur langsam vonstatten. Wir stecken da noch in den Umwälzungen. Zu Frau Sedlmair, einer nicht eben hinreißenden, aber von Grund aus musikalischen und von Kunstverstand geleiteten dramatischen Sängerin wurde eine jüngere Kraft, Fräulein v. Mildenburg, gestellt. Die Stimme der Mildenburg hat Kraft und eine gewisse Biegsamkeit. Was der Künstlerin an Ursprünglichkeit und innerem Feuer abgeht, ersetzt sie durch regen Fleiß, ausgezeichnetes Anpassungsvermögen und durch die

Fähigkeit, von der Situation ſich kräftig emporſchnellen zu laſſen. Eine jugendlich dramatiſche Sängerin, welche Poeſie und den Reiz der Jugend vereinen könnte, fehlt der Hofoper noch. So lange die Verträge mit Fräulein Beeth und Frau v. Ehrenſtein laufen, welche Direktor Mahler mit Recht auf einen kleinen Kreis ihnen angemeſſener Rollen beſchränkt, wird die Hofoper vorderhand Hilfen ſtatt rechtmäßige Darſtellerinnen der Elſa oder Eliſabeth zu erwarten haben. Die Eigenart der Renard für die ſentimentalen Gefühlsfälſchungen Maſſenets, aber auch für die anmutende Naivität des Humperdinckſchen Hänſel; ihre Eignung bald für empfindſame Geſtalten, bald für das friſchere Naturburſchentum der Oper; ihr dramatiſcher Inſtinkt, der ſie auch höher führt, wenn gerade nicht zu den höchſten leidenſchaftlichen Accenten, welche ſie ſich zugemutet hat; ihre leider nicht umfangreiche, aber geſunde, friſche Stimme; ihre noch immer ungeſchwächte Beliebtheit beim Publikum: dies alles ſichert der Renard eine ganz beſondere, eine Ausnahmeſtellung an der Hofoper. Unter Mahlers Leitung hat die Künſtlerin in „Djamileh", Tſchaikowskis

Ellen Forſter

Franz Grenag
(Hagen in „Götterdämmerung")

„Eugen Onégin" und Leoncavallos „Bohème" neue Siege errungen. Van Dyck, ihr impetuoſer Partner in Maſſenet-Rollen, aber auch ein glänzender Fauſt, ein intereſſanter Loge, ſteht nur mehr im Gaſtverhältnis zur Hofoper. Er iſt ein geiſtvoller, von dramatiſcher Energie befeuerter Künſtler; eine eigentliche Entwickelung nach irgend einer Seite hat er aber ſeit ſeinem Bayreuther Parſifal nicht durchgemacht, der Kreis ſeiner deutſchen Tenorpartien wollte ſich, ſo ſehr man es auch erſehnte, nicht erweitern; er blieb trotz ungewöhnlicher Anlagen ein Fremdkörper im deutſchen Enſemble. Herr Naval, als das deutſch behäbigere Widerſpiel, wird ihn in den gewiſſen romaniſchen Spezialfächern nicht erſetzen; er iſt aber ungleich edler in der Tonbildung, ein tüchtiger Geſangskünſtler, der ſich zu Aeußerlichkeiten nie verleiten läßt; eine willkommene Stütze der klaſſiſchen Oper. Von Hermann Winkelmann iſt die Heldenſtärke noch nicht gewichen; mit ſeinen Wagner-Geſtalten, vermöge ſeiner ritterlichen Darſtellung und eindringlichen Geſangsweiſe, begeiſtert er noch jederzeit. Neben ihm wächſt Erik Schmedes, die bedeutendſte Erwerbung Mahlers, in die große Kunſt. In ſchnellem Aufflug hat ſich Schmedes zu den Erſten gehoben, ſeine weiche Stimme, ſein muſikaliſches Weſen, ſeine vornehme Heldenerſcheinung ſind koſt-

bare, heute nicht eben häufige Güter. Die Wiener Hofoper wird seiner so recht froh; vom Lohengrin ist er rasch zum Siegfried vorgeschritten, sein Fleiß, seine Künstlerschaft wird ihn bald zum Beherrscher des ganzen Heldengebietes machen. Bayreuth will ihn als Parsifal; dann wird seine von den Wienern nach Gebühr geschätzte Kunst auch der Welt gehören. Fritz Schrödter mit seiner würzigen, leicht quellenden, noch immer jugendfrischen Stimme, mit seinem auf Opernbühnen ungewöhnlichen Spieltalent ist der erklärte Liebling des Wiener Publikums. Von der stattlichen Vierzahl Winkelmann, Schmedes, Schrödter, Naval hat die Wiener Hofoper noch Schönes und Großes zu erwarten. Neben Reichmann, Ritter und Neidl hat Direktor Mahler nun auch Herrn Demuth gestellt, etwas philiströs in der Darstellung, aber mit einem herrlichen Baryton begabt. Das edle Pathos Theodor Reichmanns, dessen berühmter Hans Sachs, Fliegender Holländer, Hans Heiling, Templer, Vampyr wirken noch wie einst dämonisch und mit Macht. Grenggs und v. Reichenbergs Baßgewalt ist heute noch ungemindert; die Gesangskunst und das belebte Spiel unseres Hesch ist nur an den besten Mustern italienischer Schule zu messen. Die große Koloratursängerin fehlt augenblicklich der Hofoper. Frau Forster bewegt sich mit Anmut zartstimmig zwischen Spielpartien und jugendlich dramatischen Rollen. Die denkbar schönste Altstimme und meisterliche Schulung offenbart Fräulein Walker, nur wirkt diesen Vorzügen dramatische Hilflosigkeit entgegen. Eine junge Soubrette erzieht Direktor Mahler der Hofoper: Fräulein Michalek; die Stimme weist auf eine schöne Zukunft. . . . Diese Kräfte, zum großen Teil schätzbar und wohl zu verwenden, bindet Direktor Mahler jetzt sorglich zu einem Ensemble, das seinen strengen Kunstforderungen dienstbar werden soll. Unberührt von dem Wechsel der Anschauungen, der Schicksale, der Leiter blieb an der Wiener Hofoper stets das ausgezeichnete Orchester, welches man, nicht ohne innere Gründe, in Wien das philharmonische nennt; wir bewundern diese Künstlerschar, ob sie nun dem großen, mächtigen Zuge Hans Richters oder den immer poetischen Absichten Gustav Mahlers folgt.

Wien, im Dezember 1898. Robert Hirschfeld.

Photographien: Ateliers Adèle, Dr. Székely, Hans und Arzlwanek in Wien.

ed by Google

Ein unbekanntes Lustspielfragment Hebbels.

Zum erstenmal nach den Handschriften mitgeteilt von Richard Maria Werner.

Als ich vor kurzem mit Erlaubnis des hohen Protektors, Sr. Königlichen Hoheit des Großherzogs Carl Alexander, im schönen Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar die dorthin gestifteten Papiere Friedrich Hebbels durchzunehmen Gelegenheit hatte, zogen natürlich die Fragmente mein Interesse ganz besonders auf sich. Mir kam es vor allem darauf an, ein Bild des Bestandes zu gewinnen und für jene Dichtungen schärfere Umrisse zu erlangen, über deren Existenz uns die Kuhsche Ausgabe der sämtlichen Werke, wie die gedruckten Tagebücher und Briefwechsel im allgemeinen orientieren. Vieles zu finden, erwartete ich nicht, da meiner Meinung nach Emil Kuh alles Wichtige für seine Vorarbeiten zur Ausgabe und zur Biographie ausgebeutet haben mußte. Ein „Scherbenberg" von Entwürfen, wie ihn Erich Schmidt und Adolph Stern im Nachlasse Otto Ludwigs entdeckt hatten, stand nicht in Aussicht, denn wiederholt hatte Kuh versichert, daß Hebbel nicht die Gewohnheit gehabt habe, von seinen werdenden Dramen Entwürfe, Pläne, ausgeführte Schemata niederzuschreiben. Aber Kuhs Bemerkung, daß mit den abgedruckten Fragmenten der Nachlaß keineswegs erschöpft sei, ließ wenigstens eine bescheidene Nachlese erhoffen, wenn auch sein Zusatz, das Vorhandene bestehe nur in schwer verständlichen, umfangreichen Kommentar erfordernden oder ganz rätselhaften Ansätzen, die Aussichten des Hebbelforschers und Hebbelverehrers stark verfinsterte.

Aber meine geringen Erwartungen wurden doch ganz bedeutend übertroffen, denn der in Weimar aufbewahrte Nachlaß des Dichters bietet sehr vieles, von dessen Existenz man keine Ahnung hatte. Am meisten überraschte mich ein Konvolut verschiedener Blätter, mit Bleistift und mit Tinte beschrieben, die Hebbel selbst auf dem Umschlag mit dem Titel versehen hatte

Der Thurmbau

zu

Babel.

Beim Anblick dieser Ueberschrift dachte ich im ersten Moment, der Dichter der „Judith" habe den merkwürdigen Plan gefaßt, wirklich den biblischen Stoff vom Turmbau zu Babel und der Sprachenverwirrung dramatisch zu gestalten, ein Unternehmen, das wenig Erfolg verheißen konnte. Die Schrift der Blätter wies allerdings auf eine spätere Zeit hin, aber die Bibel blieb dem Dichter sein Leben lang eine Fundgrube für dramatischen Stoff. Freilich belehrten mich sofort die ersten Bemerkungen, daß es sich um ein Lustspiel im Stile des Kleistschen „Zerbrochenen

Digitized by Google

Krugs" handeln müsse, und bald ergab sich die müheloſe Ordnung der Fragmente, die von Bamberg, wie alle Papiere, ganz kunterbunt nebeneinander gelegt worden sind.

Es wird wohl auch andere Verehrer Hebbels interessieren, dieſes Fragment, ſo abgerissen es ist, näher kennen zu lernen und sich einen kurzen Kommentar dazu gefallen zu lassen; denn von diesem Drama giebt keines der jetzigen Hilfsmittel zur Erkenntnis des Dichters auch nur die allergeringſte Kunde. Und das Werk stammt aus Hebbels beſter Zeit, vielleicht aus jenem arbeitsreichen Winter von 1856 auf 1857, über den er an Friedrich von Uechtritz (Briefwechsel II, S. 237 f.) schrieb: „Ich habe in meinem ganzen Leben, die frischeſten Jugendjahre nicht ausgenommen, nicht ſo viel und ſo glücklich gearbeitet, wie dieſen Winter, und wirklich zuſtande gebracht, was ich im Herbſt noch für unmöglich erklärt hätte." Er fügt hinzu, es ſei ihm vergönnt geweſen, „den ganzen Kreis der Kunſt in einem Winter zu durchwandern, was gewiß ſelten vorkommt".

Die erſte, nur bruchſtückweiſe vorhandene Scene müſſen wir uns in einer Wirtsſtube zu „Babel" geſpielt denken. Drei verbummelte Freunde, Wachtel, Zeiſig und Schwalbe, wie ſie Hebbel etwas geſucht nennt, treten ein:

Wachtel.

Da ſind wir. Nun, zum Teufel, Wirtſchaft raus!
Iſt's Stil, daß man die Gäſte warten läßt?
Bier! Wein!

Zeiſig.

Ja wohl! Und Schinken, Käs und Brot!

Schwalbe.

Nicht doch! Ich will Gebrat'nes! Junge Tauben
Mit grünen Erbſen, Beefſteaks, Koteletts —

Wachtel.

Und was für Wein? Auch da giebt's Unterſchied.
Champagner, dächt' ich.

Zeiſig.

Nein, Johannisberger.
Der Landsmann geht voran.

Wachtel.

Man ehrt den Gaſt.

Schwalbe.

Wer beides ſchon getrunken, ſoll entſcheiden.

Zeiſig.

Auf Cerevis, ſo ſpricht ein weiſer Mann.
Doch ſtill, wer kommt. Was dürfen wir noch wagen?
Sind Rettige zu teuer?

Wachtel.

Wie die Tauben,
Wir haben keinen Heller mehr im Sack.

Martha (tritt ein).

Wer treibt das Haus denn ſchon ſo früh heraus?

Zeiſig.

Studenten, die verhungern und verdurſten.

Martha.

Und was beliebt? Wir haben alles friſch.

Zeiſig.

Zuerſt ein gutes Bier!

Martha (für ſich).
Ich ſchlaf' noch halb! —
Sogleich. (geht)

Schwalbe.
Biſt du verrückt? Wovon bezahlen?

Feiſig.
Erſt trinken wir.

Schwalbe.
Dann reißt man uns die Kleider
Vom Leib.

Feiſig.
Was thut's? Es iſt ja Sommerzeit!

Wachtel.
Glaub's ihm doch nicht, er hält nur hinterm Berg.

Feiſig.
Meinſt du? Da wird er lange halten bleiben,
Wenn du ihm nicht die Pferde ſchickſt.

Wachtel.

Damit bricht dieſe flotte Expoſitionsſcene kurz ab. Wir erfahren aus den Notizen „ad Turmbau", daß in Feiſig ein „Eulenſpiegel-Vagabondencharakter" gezeichnet werden ſollte; ferner geht aus dieſen Bemerkungen hervor, daß der weitere Verlauf durch einen Zufall herbeigeführt werden ſollte, denn es heißt: „Geſpött über den Turm, der ihnen zufällig ins Auge fällt." Wir werden gleich hören, welche Bewandtnis es mit dieſem Turm hat, denn eine weitere, zum Teil ausgearbeitete Scene führt uns dem eigentlichen Stoff um ein Bedeutendes näher. Aus dieſem Entwurf ergiebt ſich auch, daß Hebbel in der Wahl der Perſonennamen noch ſchwankte, denn nun nennt er ſtatt Feiſig den Eulenſpiegelcharakter: Rochus. Die Scene ſollte wohl den zweiten Aufzug beginnen.

Ein Marktplatz. Kirche und Turm.

Knölk (aus ſeiner Thür tretend; ins Haus zurück).
Ei was, nichts da von Kuchen und von Torten!
Iſt's eine Zeit danach? Was alle Tage
Gegeſſen wird, das eſſen wir auch heut!
(Er tritt auf die Straße.)
Ja, ja, die lieben, aufmerkſamen Töchter!
Wie gut ſie den Kalender inne haben!*)
Es iſt der achte heut! Heraus, ihr Knäbchen!
Die Trommeln, die das Chriſtkind euch beſchert,
Mit Macht gerührt, die Flöte auch geblaſen,
Bis eure Mütter die Pantoffeln ſchleudern!
Ich ward geboren, ich!

Rochus (mit Gerätſchaften, ſingend).
Freut euch des Lebens,
Weil noch das Lämpchen glüht,
Pflücket die Roſe,
Eh' ſie verblüht!

*) Auf einem Blatte befinden ſich zwei Verſe, die jedenfalls auch Knölk ſprechen ſollte:
Die möchten am Geburtstag gern ſo leben,
Als folgte gleich der Todestag darauf!

Knölk.

Dem wurden geſtern keine Fenſterſcheiben
Beim Putzen eingedrückt, wie mir!

Rochus.

Man ſchafft ſo gern ſich Sorg' und Müh',
Sucht Dornen auf und findet ſie,
Und läßt das Veilchen unbemerkt,
Das uns am Wege blüht!

Knölk.

Wo ſteht's? Ein abgeſchmacktes, dummes Lied!
Der Burſch iſt unter Zwanzig! Denn nach Zwanzig
Singt's keiner mehr!

Rochus.

Schönen, guten Morgen, Herr!
Ihr ſeid der Krämer?

Knölk.

Wenn's dir ſo beliebt:
Es giebt auch Leute, die mich Kaufmann nennen!

Rochus.

So ſagt mir, welche Nummern ſind heraus?

Knölk.

Die Thür giebt Antwort!

Rochus.

Ja, da ſtehen ſie!
Iſt's eure eigne Handſchrift? Hol's der Teufel!
(Zieht ein Los heraus.)
Wer giebt mir ein Glas Branntwein nun dafür!

Knölk.

Mein junger Mann: die Arbeit führt zu Geld!

Rochus (wirft ihm das Los hin).

Mein Dank! Der Rat iſt gut! (Geht ſingend fort.)

Knölk.

(Ruft ihm nach.) Wer läßt denn bau'n?

Rochus.

Der liebe Gott! (Tritt in die Kirche.)

Knölk.

Impertinenter Bengel!
Der liebe Gott! Und doch — was muß ich ſeh'n?
Die Kirche offen und — — nun, das geht weit!
Der Turm wird abgedeckt! Daher das Hämmern,
Und ich, der Kirchenvorſtand, weiß von nichts!
Das iſt der Dank dafür, daß ich beſtändig,
Den Aerger ſtill verſchluckend, Ja geſagt,
Wenn der Herr Paſtor was Unnützes wollte,
Und mein Kollege ſein: „ei freilich!“ ſprach!
Man fragt mich gar nicht mehr, ich kann nur nicken,
Den Kopf zu ſchütteln hab' ich nicht gelernt.
Doch ſo gewiß ich mich nicht widerſetzte,
Als man die Kanzel neu bekleidete,
Obgleich's mich heut' noch in der Andacht ſtört,

Daß ich die alten Fetzen nicht mehr sehe,
Und so gewiß ich schon dem dritten Engel
Die abgeschlagne Nase leimen ließ:
Ein jedes Ding muß enden, und ich schwöre:
Die Rechnung hierfür unterschreib' ich nicht!

Den Schluß dieser Scene hat Hebbel nur mehr mit Bleistift skizziert: „Der Kollege (vom Kirchenvorstand) kommt, Knölk glaubt, um ihn zu überreden, während derselbe ihn umgekehrt zur Rede stellen will; übertriebene Höflichkeit, dann Zank, dann Wut auf den Pastor. Nun der Pastor, dann Handwerker, daß sie die Arbeit nicht haben 2c. 2c."

Zum Verständnis des ganzen Vorgangs muß man sich einer Notiz erinnern, die Hebbel im Oktober 1851 seinem Tagebuch einverleibt (Tagebücher II, S. 355 f.): „Gurlitt — der Maler, mit Hebbel von Italien her befreundet — erzählte mir gestern folgende ergötzliche Geschichte. In Nischwitz, wo er wohnt, wird auf einmal der Turm der Kirche abgedeckt, nachdem schon sehr viele Reparaturen an derselben gemacht worden sind. Da das Dorf arm und überschuldet ist, fragt er den ihm zufällig begegnenden Prediger, warum denn das geschehe, es scheine ihm überflüssig. Der Prediger erwidert: er wisse von nichts, man habe ihm bloß mir nichts dir nichts die Kirchenschlüssel abgefordert, die Vorsteher müßten es eigenmächtig beschlossen haben. Gleich darauf trifft er einen dieser Vorsteher. Dieser sagt: ihm sei das eben so unerwartet gekommen wie irgend einem, der Prediger müsse es eigenmächtig angeordnet haben, er stehe nicht gut mit dem und mische sich nicht hinein. Der zweite Vorsteher ebenso; alle ärgern sich über einander, keiner stellt den andern zur Rede. Zuletzt ergiebt sich, daß die Turmdecker Vagabonden sind, die niemand berief, die, um im Dorf zu zehren, das Ganze unternahmen, vom Prediger die Schlüssel holten, anderwärts die Leitern borgten u. s. w."

Dies muß der rohe Stoff gewesen sein, der Hebbel zu seinem Lustspiel anregte, doch konnte er ihn natürlich nicht so brauchen wie ihn Gurlitt mitgeteilt hatte. Vor allem wären „Vagabonden" als Träger der Handlung nicht komisch, sondern abstoßend gewesen. Hebbels Bestreben hatte sich also darauf gerichtet, ihnen sympathische Züge zu verleihen, aus dem Turmbau mehr einen lustigen Studentenstreich als den Betrug hergelaufenen Gesindels zu machen. Deshalb dachte er daran, für das Drama sein bereits im Jahre 1847 erschienenes Novellenfragment „Die beiden Vagabonden" zu benutzen, wenigstens bemerkt er auf einem Zettel:

Zeisig.
Wir haben Glück. (Jene Scene aus den beiden Vagabonden mit dem nächtlichen Dieb.)

In dieser Novelle kommen zwei herumzigeunernde Burschen Jürgen und Hans abends zu einem Dorfwirtshaus — auch die Notizen zum Drama bemerken: „Ein Singen beim Wirt, alles knapp, berechnend" — und vertreiben den Bauern durch eine märchenhafte Biographie, die Jürgen rasch improvisiert, die Langeweile, verdrehen dem Hufschmied Meister Jacob den Kopf, so daß er Jürgens Prahlereien vom Goldmachen u. s. w. für bare Münze nimmt. Die beiden Burschen werden Genossen seines Hauses, in dem auch Babett, seine junge schöne Tochter, wohnt, und beginnen das Goldmachen. Weiter geht das Fragment nicht, wohl aber sieht man leicht, daß Hebbel für den Knölk seines Dramas manchen Charakterzug von Meister Jacob leihen wollte. In der Novelle nun verbringen Jürgen und Hans ihre erste Nacht auf Kosten des Hufschmieds beim Wirt, dem sein Schwager die für einen Ochsen gezahlten 20 Gulden stehlen will. Der Schwager steigt durchs Fenster ins Zimmer, wo die beiden Vagabonden schlafen und wird von ihnen erwischt, so daß er halb draußen, halb im Zimmer stecken bleibt. Der Ruf: „Diebe! Diebe!" hat den Wirt

und seine Frau herbeigelockt, der Schwager beschwört sie, ihn nicht durch Schimpfen zu ruinieren; er will sich prügeln lassen ohne zu schreien, damit ihn nur ja die Nachbarn nicht erkennen, bittet aber, die Prozedur im Finstern vorzunehmen, weil ihn sonst der Nachtwächter sehen könnte.

Dieser Geizhals, der aus Liebe zum Geld fast ein Dieb wird, aber auf Anstand hält, müßte bei weiterer Ausführung komisch wirken, und es ließe sich sehr wohl denken, daß Hebbel den Knölk seines Lustspiels in die Situation des Schwagers habe bringen wollen. Denn sein weiteres Bestreben mußte darauf gerichtet sein, die Verwickelung zu einem fröhlichen Abschluß zu führen. Wie eine Bleistiftnotiz besagt, wollte er dies auf folgende Weise erreichen: „Jeder (der drei Studenten) hat schon eine Liebschaft, die Mädchen führen die Versöhnung herbei. Vorher: Eifersucht der Dorfburschen." Mit dieser Erfindung wäre jedoch von Hebbel noch Weiteres gewonnen worden. Die Studenten erwerben sich die Liebe dreier Dorfschönen, erscheinen also liebenswert und sympathisch, die Scene erweitert sich durch den Gegensatz zwischen den Studenten und den Dorfburschen, das Personal wird belebter, weil junge Mädchen auftreten.

Wir können nach dem Gesagten den Verlauf des Lustspiels beiläufig rekonstruieren, wobei ich die Vogelnamen für die Studenten beibehalte, weil vielleicht eine Tagebüchernotiz aus dem Dezember 1851 (II. S. 561) einen Farbenstrich bietet, wenn es heißt: „‚Das ist meine Schwalbe', von einem Menschen, der immer frohe Botschaft bringt." Vielleicht hat also Hebbel die Dramatisierung der Gurlittschen Anekdote gleich zum Schluß des Jahres 1851 begonnen.

Drei Studenten, Zeisig, ein Eulenspiegelcharakter, Schwalbe und Wachtel, kommen auf einer Wanderung, bei der ihnen das Geld ausgegangen ist, in ein abgelegenes Dorf und fassen beim Anblick des Kirchenturmes den tollen Entschluß, ihn abzudecken, verschaffen sich vom Pastor die Kirchenschlüssel und gehen an die Arbeit, die im Dorf große Aufregung hervorruft. Sie knüpfen mit Mädchen aus dem Dorfe Beziehungen an, kommen ins Wirtshaus, wo sich wohl Zwistigkeiten mit den eifersüchtig gewordenen Dorfburschen anspinnen, doch gelingt es den drei Studenten, in der Nacht einen „anständigen" Dieb zu erwischen, der dann wohl notgedrungen die Versöhnung mit Hilfe der Mädchen herbeiführt.

Zum Schlusse findet sich unter Hebbels Bemerkungen die Notiz: „Schluß. Eulenspiegel: Wir werden großen Ruhm und kleine Strafe davon tragen, wir können vom bloßen Erzählen dieser Geschichte leben, ihr werdet Krähwinkel aus der Mode bringen." Und in einer andern Fassung heißt es: „Wollt ihr euch als Esel von der ganzen Welt verlachen lassen — gut — meinetwegen."

Noch findet sich eine kleine Wendung, die wohl einen Zug für Knölks Charakter enthält: „Der Frühling: Alle Blumen kommen zu rasch: im August wird gewiß eine neue fremde Reihe anfangen" — und ein Fragment, das vielleicht dem Gespräch zwischen Knölk und Rochus zugedacht war und zum Teil schon metrische Gestalt annahm.

„Wer hat's befohlen?"

Rochus.

Der Turm! Mir ist er eklig, niederträchtig!
Habt ihr nicht so viel Verstand, ihn reparieren zu lassen, eh' er euch auf den Kopf stürzt, so hab' ich ihn!

Das ist alles, was wir vom Lustspiel „Der Turmbau zu Babel" wissen. Wir müssen bedauern, daß Hebbel den Plan aufgab, denn er hätte ihm Gelegenheit zu einer viel sonnigeren Gestaltung gegeben als seine übrigen Lustspielstoffe, den „Michel Angelo" ausgenommen; ihnen hat er, wie er selbst einmal bemerkt, zu viel Schweres aufgepackt. Jedenfalls verdient das Fragment einen Platz in Hebbels Werken.

Schillers Wallenstein.

Zum hundertjährigen Jubiläum.

Es iſt ſelten, daß man den Geburtstag einer Dichtung feiert. Die wenigſten kennen überhaupt den Zeitpunkt, in dem ein Dichtwerk zuerſt erſchienen. Den Geburtstag des Dichters kennt man und feiert man, — und beſonders bei Schiller trifft es zu, welcher der populärſte Dichter Deutſchlands geworden. Aber ſeine einzelnen Werke, die dem Deutſchen ſo vertraut geworden, werden im ganzen als etwas Gegebenes hingenommen, nach deſſen Entſtehung man nicht mehr fragt. Woher nun der plötzliche allgemeine Wetteifer deutſcher Bühnen, die hundertſte Wiederkehr von „Wallenſteins“ Geburtsjahr zu feiern? Worin liegt die Urſache, die das erklärt? Liegt ſie in Zeitverhältniſſen? Liegt ſie in der einzigartigen Größe dieſes Werks? Liegt ſie in hiſtoriſchen Umſtänden?

Zweifellos auf dem letztgenannten Gebiet. Ehe der „Wallenſtein“ erſchien, hatten wir Deutſchen thatſächlich keine eigene, für unſer künſtleriſches Weſen charakteriſtiſche Dramatik. Die Bühnenwerke Leſſings und Goethes waren vom bühnentechniſchen Standpunkt aus doch nur eine Reihe von Experimenten, die nicht dazu führten, einen beſtimmten einheitlichen Stil der dramatiſchen Produktion auszubilden, wie er ſich ſeinerzeit in England, Spanien und Frankreich ausgebildet hatte. Schiller traf, nach langem Zögern, Schwanken und Erwägen endlich mit entſcheidendem Entſchluß und gewaltig anpackendem Griff die ihm gemäße eigenartige Form des Dramas im „Wallenſtein“, und ſeiner willenskräftigen Kampfesnatur gelang es, dieſe Form dem deutſchen Drama überhaupt aufzuprägen; Generationen haben vom Schillerſchen Drama gezehrt und haben es immer von neuem nachgebildet.

Heute haben ſich andere Strömungen Bahn gebrochen; gar mancher heftige Angriff hat ſich gegen das „Jamben-Drama“ Schillers gerichtet; aber ſeine Lebenskraft, ſeine Anziehungskraft hat es trotzdem nicht eingebüßt; es iſt ein charakteriſtiſches Merkzeichen der Entwickelung des deutſchen Geiſtes geblieben, überall, auch im Auslande als ſolches anerkannt und verehrt. Das Schillerſche Jamben-Drama iſt unſer eigenartiger Beſitz, wie das Drama Shakeſpeares es für die Engländer, Lopes und Calderons für die Spanier, Corneilles und Racines es für die Franzoſen iſt. So ziemt es ſich wohl, die Geburt dieſes Dramas nach hundert Jahren heute noch zu feiern, und vor allem den gewaltigen, erſtgeborenen Sprößling „Wallenſtein“, — nach Goethes Ausdruck „ſo groß, daß ihm nichts anderes zu vergleichen ſei“.

Digitized by Google

Es war kein leichtes Ziel, das ſich Schiller geſteckt hatte, und nicht mit leichter Mühe hat er es erreicht.

Wer etwas Treffliches leiſten will,
Hätt' gern was Großes geboren, —
Der ſammle ſtill und unerſchlafft
Im kleinſten Punkte die größte Kraft.

Dieſe Verſe, die er zu jener Zeit dichtete, hat er wohl ſich ſelber als Mahnung zugerufen. Die ſchwere geiſtige Arbeit, die das Werk gekoſtet, iſt auch trotz alles Glanzes Schillerſcher Form ihm doch noch anzumerken. Wir können es verfolgen, wie der Dichter eine an der Antike geſchulte idealiſtiſche Art der Charakteriſtik des Ausdrucks mit Shakeſpeareſchem Realismus zu verbinden ſucht, wie er den das griechiſche Drama beherrſchenden Schickſalsglauben mit ſeinem eigenen unbedingten Glauben an freie Selbſtbeſtimmung des Menſchen zu verſchmelzen trachtet. Eine komplizierte, nicht leicht zu zergliedernde Struktur hat dadurch das Stück bekommen. Und dennoch — wie hat Schillers gewaltige Kraft, ſein großartig formendes und ſchmiedendes Stilgefühl die verſchiedenen Elemente zur Einheit gezwungen, ſo daß nirgends der unbefangen Genießende, ſondern nur der kritiſch Nachprüfende die überwundenen Schwierigkeiten bemerkt. Die höchſte Bewunderung in dieſer Hinſicht muß die Geſtalt Wallenſteins ſelber erwecken, einer der vielſeitigſten, in ſeinen Aeußerungen wechſelreichſten Charaktere, den ein Dramatiker je geſchaffen, und dennoch eine impoſante einheitliche Figur, eine mächtig anziehende Aufgabe für jeden Heldenſpieler von kräftigem Selbſtgefühl. Den Wallenſtein hat in Weimar zuerſt Graff geſpielt, ein tüchtiger, intelligenter Schauſpieler von imponierender Haltung, aber von etwas einförmiger Manier und nicht genügendem inneren Leben, um dem Reichtum der Rolle völlig gerecht zu werden. Wahrhaft zum Leben erweckt aber wurde die Geſtalt des Friedländers durch Fleck in Berlin. Er verſtand es beſonders, das geheimnisvolle, viſionäre Element darzuſtellen, das den Helden größer als die umgebende Wirklichkeit erſcheinen läßt und ihn doch ihr gegenüber wehrlos macht; er erſchütterte die Zuſchauer mit magiſcher Gewalt und hob das Schillerſche Werk zur Höhe der mythologiſchen Tragödie eines Aeſchylos empor, während er den hiſtoriſchen Charakter des Dramas weniger beachtete. In anderer Weiſe hat der Darſteller des „Wallenſtein", der in unſern Tagen die größte Anerkennung gefunden hat, die Perſönlichkeit aufgefaßt. Entſprechend ſeiner ganzen Anlage und Neigung legt Adolf Sonnenthal das Hauptgewicht darauf, das „Menſchliche" im Weſen des großen Heeresfürſten anſchaulich und wirkſam zu geſtalten und dadurch unſer Mitgefühl mit dem tragiſchen Schickſal, das ihn trifft, in allen Tiefen aufzuregen. Am ergreifendſten iſt dieſer Wallenſtein in ſeinem Verhältnis zu Max Piccolomini, und die ohne jede Sentimentalität, aber mit überzeugend wahrem, natürlichem Gefühl geſprochene Anrede: „Max, bleibe bei mir! . . . . . Ich kann's und will's nicht

Adolf Sonnenthal als Wallenſtein

glauben, daß mich der Max verlaſſen kann," iſt einer der Höhenpunkte von Sonnenthals Leiſtung. Einen andern Höhepunkt gewinnt der Wiener Meiſter in der Erzählung vom wunderbaren Traume, nicht ſo ſehr durch Betonung des mit Schauern empfundenen Geheimniſſes, ſondern durch die äußere Lebendigkeit, mit der er ſein eignes Staunen über den zauberhaften Vorgang ausdrückt und das Staunen der andern zu erregen ſucht. So bietet die gewaltige Wallenſtein-Rolle den verſchiedenſten Individualitäten die Möglichkeit, ſich in ihr zu bewähren und ihre Auffaſſung zur Geltung zu bringen; eine vollkommen befriedigende, nach allen Richtungen hin erſchöpfende Wiedergabe iſt ebenſo wenig zu fordern oder zu erwarten wie eine vollkommene Hamlet-Darſtellung. Aber wäre ſie auch zu finden, die große Aufgabe, die dieſes Werk der Bühne ſtellt, wäre damit erſt zur Hälfte gelöſt. Ein ganzes Zeitalter, ein entſcheidender Wendepunkt der Entwickelung Deutſchlands, ſein wehrloſes Erliegen unter dem fürchterlichen Verhängnis des ſchier endloſen Krieges wird uns hier vorgeführt, und die Maſſe und Wucht des Stoffs iſt mit den Mitteln des Theaters kaum zu bewältigen. Schiller hat den genialen Ausweg ergriffen, zuerſt im Vorſpiel das Bild der Zeit ſo anſchaulich, ſo überwältigend aufzubauen, daß es uns im ferneren Verlauf der Tragödie beſtändig begleitet und für uns den Schauplatz der ganzen Handlung bildet, obgleich nur ſelten mit ausdrücklichen Worten darauf hingewieſen wird. So hielt er ſich das Drama ſelbſt frei für die Darſtellung der intimeren Vorgänge. Aber auch dieſe blieben noch verzweigt und verwickelt genug, wenn das ganze Gewebe von Verhängnis und Verſchuldung, das Wallenſtein zum Thun und zum Leiden dahinreißt, entfaltet werden ſollte. Es war nur ein Notbehelf, daß Schiller endlich zwei fünfaktige Stücke aus dem überreichen Stoff formte; eine innere Nötigung für dieſe Teilung lag nicht vor. Und durch ſie iſt nun das ſchwer zu überwindende Dilemma entſtanden: ſoll das Werk bei der Aufführung in mehrere Abende zerriſſen, oder ſoll es an *einem* Tage gegeben und damit eine übermäßige Forderung an Schauſpieler und Zuſchauer geſtellt werden?

Anfangs freilich ergab ſich von ſelber die Antwort; denn das Werk erſchien in getrennten Teilen, und das Publikum mußte ſich an den Bruchſtücken genügen laſſen. Das „Lager", am 12. Oktober 1798 zuerſt in Weimar aufgeführt, erregte ſchon an ſich, ohne Hinblick auf die zu erwartende Tragödie, lebhaftes Intereſſe. Etwas ſo realiſtiſch Lebendiges hatte man von dem philoſophierenden Dichter und Aeſthetiker gar nicht mehr erwartet. In Berlin dagegen, wo Iffland ſchon lange auf den „Wallenſtein" hoffte und harrte, konnte das Vorſpiel gar nicht gegeben werden und mußte das Publikum auf dieſe ſo prächtig Stimmung weckende Ouverture verzichten; der vorſichtige Direktor fürchtete, das Stück könne in einem „militäriſchen" Staate dadurch Anſtoß erregen, daß eine Armee darin „deliberierend" dargeſtellt werde. Die „Piccolomini" brachte er aber mit Aufwand aller zu Gebote ſtehenden Mittel heraus und erreichte einen großen Erfolg, der Schillers dichteriſchen Ruf in Berlin entſchied. Völlig befriedigen im gewöhnlichen Sinne konnte das Stück zwar nicht, weil ihm der Abſchluß fehlte; aber es ſpannte die Erwartungen aufs höchſte. Uebrigens umfaßte es damals auch ſchon die zwei erſten Akte von „Wallenſteins Tod", ſo daß der Höhepunkt der Handlung bereits überſchritten ward und nur die Kataſtrophe noch ausſtand.

Endlich, am 20. April 1799, kam das dritte Stück in Weimar zur Aufführung. Goethe äußerte darüber, es ſei aus den vorbereitenden Blättern wie eine Wunderblume unverſehens hervorgeſtiegen und habe alle Erwartungen übertroffen. Schiller ſchrieb beſcheiden und doch mit Selbſtgefühl an den Freund: „Wenn Sie davon urteilen, daß es nun wirklich eine Tragödie iſt, daß die Hauptforderungen der Empfindung erfüllt, die Hauptfragen des Verſtandes und der Neugierde befriedigt, die Schickſale aufgelöſt und die Einheit der Hauptempfindung erhalten ſei, ſo will ich höchlich zufrieden ſein."

Freytag, den 12ten October 1798

Eröffnung des neuen Theaters.

Prolog

Gesprochen von Vohs,

darauf:

Wallensteins Lager.

Ein Vorspiel

zu den beyden Trauerspielen

Piccolomini, und Wallenstein,

von Schiller.

Personen:

Wachtmeister, Trompeter } von einem tyrolischen Karabinier Regiment	Weyrauch. Eylenstein.	Marketenderin	Beck.
Holkische reitende Jäger	Leuring. Becker.	Aufwärterin	Gös.
Buttlerischer Dragoner	Benda.	Konstabler.	
Grenadier v. Reg. Tiefenbach	Hunnius.	Scharfschützen.	
Küraſſier v. einem Wallen. Reg.	Haide.	Kraſſier.	
Rekrut	Eyliar.	Kroaten.	
Kapuziner	Genaſt.	Ulanen.	
Bauer	Beck.	Bürger.	
Bauerjunge	Malkolmi.	Soldaten-Schulmeiſter.	
		Soldatenjungen.	
		Hoboiſten.	

Vorher:

Die Corſen.

Ein Schauſpiel in fünf Aufzügen, von Kotzebue.

Der Graf	Malkolmi.	Wacker, des Grafen Verwalter	Graff.
Franz, ſein Sohn	Vohs.	Felix, ſein Sohn	Becker.
Natalie, ſeine Tochter	Vohs.	Röschen, des Gärtners Tochter	Gös.
Ottilie, Gemahlin des Grafen Franz	Schlanſeſky.	Ein Bedienter	Eylenſtein.

Parket und Balkon 1 Rthlr.
Parterr 16 Gr.
Gallerie 8 Gr.

Erſte Vorſtellung im October-Abonnement.

Anfang halb ſechs Uhr.

Faksimile des Theaterprogramms zur Erstaufführung von „Wallensteins Lager" 1798.

Mit Erlaubnis der Direktion der Großherzogl. Bibliothek in Weimar für „Bühne und Welt" aufgenommen von Hofphotograph Held (1/4 der Originalgröße.)

Als Uebelstand hatte sich aber bei den Aufführungen die große Ungleichheit der Teile herausgestellt. Schiller entschloß sich deshalb, die beiden letzten Akte den „Piccolomini" abzunehmen und an den Anfang von „Wallensteins Tod" zu setzen. Dadurch wurde es nun auch möglich, das „Lager" an einem Theaterabend mit den verkürzten „Piccolomini" und das Ganze an zwei Abenden zu bringen. That man das an zwei aufeinander folgenden Tagen, so war immer noch eine einigermaßen einheitliche Gesamtwirkung möglich. Aber leider blieb man diesem Verfahren nicht getreu, und überraschenderweise war es das Weimarer Theater selbst, das sich erlaubte, in lässiger Gleichgiltigkeit die große Aufgabe nebensächlich zu behandeln, und bald „Wallensteins Lager" mit einem andern Lustspiel, bald „Wallensteins Tod" ohne die zwei vorausgehenden Stücke vorzuführen.

Und andere Theater machten es gern ebenso. Es kam eine Zeit, da die „Piccolomini" überhaupt kaum mehr auf der Bühne erschienen, da man selbst von dem dritten Teil, um ihn zu kürzen, den ersten Akt einfach fortließ. Wie in so vielem andern haben auch darin die „Meininger" eine glückliche Reformwirkung geübt; sie haben den „Wallenstein" wieder im Sinne des Dichters, mit wahrem Respekt vor der Aufgabe dargestellt. Naturgemäß aber mußte sich dann bald die Frage wieder erheben: ob es nicht doch möglich sei, das ganze Werk an einem Tage zu spielen und so die höchste Totalwirkung zu gewinnen. Mehrmals ist der Versuch gemacht worden und auch jetzt wieder zur schönsten Feier des hundertjährigen Jubiläums. Aber so rühmenswert er ist, so glaube ich doch nicht, daß er in dieser Art von Dauer sein kann. Zwei vollständige Theatervorstellungen am Nachmittag und Abend anzuschauen, dazu ist das Publikum höchstens im Zustande besonders freudiger oder feierlicher Erregung fähig. Gewohnheitsmäßige Uebung kann diese Forderung und Leistung nicht werden. Dagegen glaube ich, daß etwas anderes möglich wäre, wenn es auch ketzerisch klingen mag. Die große Breite der Ausführung hat Schiller selbst anerkannt und Goethe bedauert. Mir scheint, es wäre möglich, — zwar nicht durch bloße Streichung, sondern auch durch Zusammenziehung von berufener, kundiger Hand — das Gesamtwerk so zu verkürzen, daß es in einem Strich gespielt werden könnte. Auf die Länge eines gewöhnlichen Theaterstückes wäre es freilich nicht zu reduzieren, aber in vier bis fünf Stunden, etwa entsprechend der Dauer der Wagnerschen Nibelungen-Opern, könnte der Kern des Ganzen zur Darstellung gebracht werden. Nächst dem Vorspiel würden die „Piccolomini" die zwei ersten Akte, Wallensteins Tod die drei letzten, gemäß Schillers ursprünglichem Plan, bilden. Lyrische Schönheit und epische Anschaulichkeit würde dabei zurücktreten müssen; aber nicht diese sind es ja, welche die Größe des „Wallenstein" ausmachen. Dafür würde die ganze Wucht der gewaltigen Tragik, das Walten „des großen gigantischen Schicksals, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt" in unvergleichlich erschütternder Wirkung hervortreten. Das wunderbar kunstreiche Geflecht von Verschuldung und Zwang, von Wollen und Sollen, nach Goethes Ausdruck, würde schärfer erkennbar, tiefer ergreifend und rührend sichtbar werden, als es jetzt das reiche Rankenwerk erlaubt, von dem es umzogen ist. Und hierin liegt ja die ewig neue Wirkung der Wallenstein-Tragödie. Sie führt den Hörer in die dunkeln Tiefen ein, wo der Glaube an Freiheit und Verantwortlichkeit mit der Erkenntnis unentrinnbarer Verhängnisse streitet, wo dem mutvollen Aufruf: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne" die bittere Resignation antwortet: „Ihr führt ins Leben uns hinein, ihr laßt den Armen schuldig werden!"

Otto Harnack.

Frau Hel.

Kurzer Tage traute Stunden,
Wenn es früh beginnt zu düstern,
Wenn in Nebeln glüht die Sonne,
Im Kamin die Flammen flüstern.

Schnee auf Schnee in Hof und Gassen,
Winde rütteln an den Laden —
Dass Frau Hel nicht zürnend finde
Ungesponnen noch den Faden!

Surrend dreht sich um das Spinnrad,
Bursche lauschen an den Fenstern.
Drinnen gruselnd sie erzählen
Viel von Hexen und Gespenstern.

Horch, Frau Hel fährt durch die Lande! —
Golden gleisst der Flachs am Rocken.
Durch die Lüfte geht ein Klingen
Wie von hellen Hochzeitsglocken.

Hermann Riehne.

Berliner Bühnenkünstler.

V.

Weder in der Litteratur, noch in der Muſik, noch in der Wiſſenſchaft hat das weibliche Geſchlecht Leiſtungen aufzuweiſen, die es wagen dürften, ſich mit den Leiſtungen des männlichen in einen Rangſtreit einzulaſſen. Soll man es bezeichnend nennen, daß nur in einer einzigen Kunſt, in der mimiſchen, die Frau mit dem Manne ſiegreich wetteifert, obwohl ſie erſt ſeit zwei Jahrhunderten die Bühne erobert hat? An der Thatſache iſt nicht zu rütteln. Jede Epoche der neueren Theatergeſchichte empfängt ihren Glanz durch die gleiche Fülle weiblicher wie männlicher Größen. Geſtern wie heute. Ja, man könnte die Frage aufwerfen, ob nicht gegenwärtig die Bühne reicher iſt an bedeutenderen Darſtellerinnen, als an Darſtellern. Jedenfalls brauchen die Bernhardt, die Rejane, die Duſe, die Poppe, die Sorma mit keinem der männlichen Kollegen den Vergleich zu ſcheuen. In einer Geſellſchaft wurde vor kurzem darüber geſtritten, welche von den Berliner Künſtlerinnen als „Stern erſter Klaſſe“, ob die Poppe oder die Sorma, die Geßner, Lehmann, Praſch oder die Conrad, die Reiſenhofer, die Bertens als genialere Darſtellerin zu gelten habe. Ein unerſprießlicher Streit, der denn auch unentſchieden blieb. Darin aber war ſchließlich alles einig, daß die geliebteſte und ſiegreichſte unſerer Künſtlerinnen unbedingt die Sorma ſei. Berlin darf dieſe Darſtellerin in ganz beſonderer Weiſe die ſeine nennen. In der Reichshauptſtadt hat ſie ſich entfaltet, zu ihrer Bedeutung ſich emporgerungen, ihr verdankt ſie Ruf und Ruhm, Glück und ſicheres Behagen.

Noch erinnere ich mich ihres erſten Auftretens in Berlin. Es war am 15. Oktober 1885. Als Anhängſel zu irgend einem andern Drama wurde im „Deutſchen Theater“ Wilbrandts Einakter „Jugendliebe“ gegeben. Den Backfiſch des Stücks ſollte eine neue Naive, Fräulein Sorma, die niemand kannte, von der niemand je gehört, als Probe ihres Könnens zum beſten geben. Sie trat auf und ſiegte. Sie gewann ſich ſofort die Herzen durch die Schlichtheit ihres Spiels und den waldfriſchen Zauber ihrer Stimme. Und L'Arronge hatte wieder einmal erwieſen, daß er ein unvergleichlicher Talententdecker war; er entdeckte aber nicht nur, er verſtand auch feſtzuhalten. Und unter ſeiner Leitung ſchritt Agnes Sorma von Stufe zu Stufe empor. Von Kindheit auf hatte die Künſtlerin die Luft der Couliſſen geatmet, von der Pike auf gedient. In Breslau, ihrer Vaterſtadt, betrat ſie zuerſt die Bühne in Kinderrollen; langſam, aber ſicher kam ſie vorwärts, ohne eigentlichen dramatiſchen

Digitized by Google

Unterricht zu genießen, immerfort aber mit offenen Sinnen und regem Geist alles aufnehmend, was ihr förderlich sein konnte. Ihre Lehrjahre in der Provinz gingen bald vorüber; Görlitz, Posen, Weimar passierte sie wie im Vorüberflug, und in einem Lebensalter, wo so manches andere Talent noch sein Brod in der Bretterbude verdienen muß, wurde sie Mitglied der ersten Bühne Deutschlands. Jetzt aber begann erst die eigentliche Arbeits- und Strebenszeit für sie. So viel Sympathie sie auch gleich mit ihren Darbietungen erregte, so ahnte doch kaum jemand die Größe und den ganzen Reichtum ihrer Begabung; denn, wie natürlich, trat sie zunächst in Rollen auf, die keine Aufgaben großen Stils boten. Eines Tages aber wurde sie auch für die höhere Kunst entdeckt. L'Arronge sah sich unter seinen Künstlerinnen nach einer eigenartigen Vertreterin der Ophelia um und bestimmte schließlich die Sorma, die Rolle versuchsweise zu studieren und ihm vorzuspielen. Nicht ohne Zagen ging sie an die Aufgabe heran und war um so freudiger überrascht, als ihr der erfahrene Dramaturg nach dem ersten Anhören sein Urteil in den Worten ausdrückte: „Du wirst die Ophelia spielen." Und einige Tage später stimmte das Publikum diesem Urteil bei. Von da an bereicherte sich das Repertoire der jungen Künstlerin mit jeder Woche, mit jedem Monat. Sie entzückte als Käthchen von Heilbronn, sie riß hin durch ihre leidenschaftliche Darstellung der Jüdin von Toledo; ihr Humor, der ebenso im Zarten und Neckischen, wie im Derbsaftigen zu Tage tritt, feierte Triumphe, als sie Shakespeares bezähmte Widerspenstige und Grillparzers ungezähmte Wilde in „Weh dem, der lügt" mit bezwingender Eigenart, berückend in jedem Zuge, verkörperte. Auch die Desdemona gehörte bald zu den Rollen, denen sie ein ganz neues Gepräge aufdrückte.

Aber ihr Größtes leistete sie doch nicht im klassischen, sondern im modernen Drama. Die Entwickelung der Litteratur kam ihrem schauspielerischen Wollen und Können entgegen. Bis in die 80er Jahre spielte die „naive Liebhaberin" an jedem Theater eine der beschäftigtsten, aber auch künstlerisch traurigsten Rollen. Kein Lustspiel, kein Schauspiel war ohne den Backfisch denkbar, den immer schmollenden, verzogenen, nach Schlagsahne und Lieutenantsküssen begierigen Backfisch. Aber dieses holde Wesen war in allen Stücken stets das gleiche, und die „Naive", die jeden Abend dieselben Gesten, dieselben Sprünge vorzuführen hatte, erstarrte mit der Zeit notwendig in Einseitigkeit und Manieriertheit, jede Entwickelung und Entfaltung wurde ihr unmöglich gemacht. Es war schließlich nur der Reiz der äußeren Persönlichkeit und der Toiletten, durch den die Schauspielerin sich in der Gunst des Publikums erhalten konnte. Die naive Liebhaberin spielte keine Menschen, sondern nur noch ein Fach, und zu einer Fachspielerei war vielfach die ganze Schauspielkunst herabgesunken. Das wurde anders, als die neuere dramatische Litteratur sich seit den 80er Jahren wiederum über das Niveau der Theaterhandwerkerei erhob und der Darstellung neue, lebendige Gestalten zur Verkörperung bot; vor allem weibliche Persönlichkeiten von ganz neuer, gehaltvoller Eigenart. Und im Anschluß an diese litterarische Bewegung, die sich mit Ibsen ihr Recht an die Bühne erzwang, brach sich auch eine rein theatralische Reform siegreich Bahn. Die Bühnenleiter verpflichteten ihre Mitglieder nicht mehr als Bonvivants, Intriguanten, als nobles pères und jugendliche Liebhaber, sondern schlichtweg als Schauspieler. Der schematische Formalismus wich der individualisierenden Charakterkunst. Dieser Umschwung, der litterarische wie der theatralische, kam besonders den Künstlerinnen, die bisher als „Naive" fungierten, zugute. In den früheren Perioden der darstellenden Kunst waren es vor allem die „tragischen" Liebhaberinnen gewesen, die, an großen Aufgaben heranwachsend und sich bildend, das Höchste in der Menschendarstellung zu leisten vermochten. Heutzutage aber findet weit eher die „Naive" Gelegenheit, eigenartige und bedeutsame Aufgaben zu bewältigen. Diese Thatsache steht in engem Zusammenhang mit den allgemeinen Strömungen der neueren Kunst.

In der Malerei wie in der Poesie, in der Musik wie in der Plastik sind, oder waren doch Jahrzehnte hindurch, die großen Leidenschaften, die ungestüme Begeisterung, das Heroische und Pathetische beinahe verpönt. Künstler und Publikum hatten und haben nur noch Sinn und Verständnis für die feineren nervösen Erregungen, für Alltagswirklichkeit, Ironie und Pathologie. Unter diesen Umständen hat natürlich nicht die tragische Liebhaberin, die von dem Studium der klassischen Rollen ausgeht, die in der Idealwelt Goethes und Schillers groß geworden, die eher Verse als Prosa hat sprechen lernen, die Möglichkeit, sich nach allen Seiten hin zu entfalten, sondern weit mehr die Naive, die zuerst im Schwank oder im Salonschauspiel ihre Kräfte erprobte und mit der realen Alltäglichkeit stets in engster Berührung blieb.

Aus dem „Stande" dieser Naiven war auch Agnes Sorma hervorgegangen. Von vornherein haftete ihrer Spielweise nichts Deklamatorisches, nichts übertrieben Pathetisches an. Auch da, wo sie tragische Gestalten verkörperte, bestrickte sie durch frischeste Natürlichkeit und durch einen ungezwungenen Plauderton. Ihr Geplauder hatte nichts mit der geistreichelnden, pointierten Art unserer Salondamen zu thun, die in der Schule des französischen Ehebruchsdramas ihre künstlerische Erziehung durchgemacht; es war ein Geplauder, das wahrhaft deutsch anmutete, voll Naivität und sonniger Liebenswürdigkeit, voll Schelmerei und Herzensinnigkeit, jeder Laut aus tiefster Empfindung heraus geboren. Und ebenso schlicht und innerlich wie ihre Sprache war ihr Spiel; nichts von prunkenden Bewegungen, von wildem, zuckendem Mienenspiel; jeder Zug Natur und Wahrheit. Eine solche Künstlerin mit so starkem Wirklichkeitssinn, mit so vollendeter Fähigkeit, sich psychologisch zu vertiefen, mußte notwendig aus der modernen Litteratur ganz neue Anregungen schöpfen. An der Darstellung der weiblichen Gestalten, die ihr hier geboten wurden, konnte ihre herrliche Begabung sich zur höchsten Stufe emporarbeiten. Kein Wunder, daß die Ibsensche Nora ihre Lieblingsrolle wurde. Es ist aber bezeichnend für sie und für die Echtheit ihrer Kunst, daß sie das rein Menschliche der Gestalt bis ins Allertiefste erschöpft, daß ihr jedoch das bloß Tendenziöse weniger gut gelingt. Mit wundervoller Sicherheit führt sie den Charakter aus dem Puppenhaften des ersten Aktes zu der starren Entschlossenheit des dritten hinüber; die jähen Uebergänge aus dem Lachen ins Weinen, aus dem Entsetzen in die Ausgelassenheit, das ganze fieberische Hin und Her, die Darstellung des ewigen Stimmungswechsels, das alles verrät ebenso viel technische wie innerlich seelische Meisterschaft. Da ist kein Wort, keine Bewegung, die nicht bedeutungsvoll sind, die sich nicht gegenseitig aufs innigste durchdringen und verschmelzen. Daß sie freilich die Nora des ersten und zweiten Aktes überzeugender, hinreißender spielt als die Nora der Schlußscene, das ist, wie gesagt, ein Zeugnis für ihr feines Empfinden, denn dort ist die Nora voll blühenden Lebens, hier beinahe ein Abstractum. Mit der gleichen Meisterschaft aber giebt unsere Künstlerin auch andere Ibsensche Gestalten, wie z. B. die Rita Allmers in „Klein Eyolf" wieder; bei jeder trifft sie mit intuitiver, unfehlbarer Bestimmtheit den Kern des Wesens, die besondere Farbe, das individuelle Gepräge. Die Reihe der Figuren, die sie als Erste „kreiert" hat, ist eine fast unübersehbare; wie den Gestalten des norwegischen Meisters, so hat sie auch zahlreichen Schöpfungen seiner deutschen Jünger, Hauptmann, Sudermann, Fulda u. a. m., den Stempel ihrer Persönlichkeit aufgedrückt. Und mehr als ein Drama verdankt ihr ein längeres Leben, einen nachhaltigeren Erfolg, als es durch seine litterarischen Eigenschaften verdient hatte. Dem „Deutschen Theater" war die Sorma, von einer kurzen Zwischenzeit abgesehen, in der sie dem „Berliner Theater" verpflichtet war, bis vor kurzem treu geblieben. Sie hatte allerdings, auch äußerlich gesehen, guten Anlaß dazu, denn sie erfreute sich zweifellos des günstigsten Vertrags, den je eine deutsche Schauspielerin abgeschlossen. Trotzdem hat auch sie nunmehr — ebenso wie Kainz — der Stätte, wo sie herangereift ist, Valet gesagt.

Nur wenigen Künſtlerinnen iſt jemals ein Leben ſo voll Sonne, ſo voll ungetrübten Glückes beſchieden geweſen, nur wenige haben eine Laufbahn, die ſo unaufhörlich von Triumph zu Triumph führte, durchmeſſen, wie Agnes Sorma. Im Mai geboren, iſt ſie von Anfang an ein bevorzugtes Frühlings- und Sonnenkind geweſen. Nicht nur von der Bühne aus, ſondern auch im Leben bezaubert ſie jeden durch ihre ſtrahlende Liebenswürdigkeit. Und in glücklicher Ehe, als Gattin und Mutter darf ſie ebenſo viel frohe Stunden genießen wie als ſiegreiche Künſtlerin. Noch iſt ihre ſchauſpieleriſche Entwickelung nicht abgeſchloſſen. Zeigen ihre neueren Leiſtungen auch hier und da eine faſt abgeklärte Reife, ſo wird ſie doch ſicherlich noch öfters ganz neue Ueberraſchungen bieten. Es giebt unter den heutigen Darſtellerinnen manche, die im gewiſſen Sinne geiſtreicher ſpielt, manche auch, die an Temperament die Sorma vielleicht noch übertrifft. Aber keine iſt urſprünglicher, quellfriſcher, wurzelhafter, keine hat ſo viel Anſpruch darauf, eine „geborene Schauſpielerin" zu heißen wie — „unſere" Agnes. Und das gerade deshalb, weil ſo gar nichts Komödiantenhaftes, ſo gar keine Theaterei in ihrer Darſtellung ſteckt, weil ſie ſo ganz die Bühne vergeſſen macht, ſobald ſie auftritt. — Aber wie ſteht es um ihre Fehler, ihre Schwächen? Will irgend ein Biedermann, der ein fröhliches, ungemiſchtes Lob nicht gut verträgt, dieſe Frage an mich ſtellen, ſo weiß ich keine rechte Antwort darauf. Auch die Begabung der Sorma hat ihre Grenzen, aber in dem was ſie giebt, iſt es mir noch nicht gelungen, nennenswerte Schwächen zu entdecken. Sie iſt wie ſie iſt, und ich möchte ſie kaum in einem Zuge anders.

Charlottenburg.

Heinrich Hart.

Agnes Sorma

Rautendelein („Versunkene Glocke")

Salome („Johannes")

Atelier Höffert, Berlin.

Richard Wagner in Italien.

Erinnerungen von Angelo Neumann.

„Gehen Sie um alles nicht nach Italien — da könnte das Richard-Wagnertheater was Schönes erleben!“

Das war die Antwort des Meisters auf den Brief, in welchem ich ihm von Brüssel aus mitteilte, daß von einer Reihe der hervorragendsten italienischen Städte an mich die ehrenvolle Aufforderung ergangen sei, mit dem Richard-Wagnertheater nach Italien zu kommen, um die Werke des Meisters in der Heimat der Kunst und der Künstler einzuführen und zu verherrlichen.

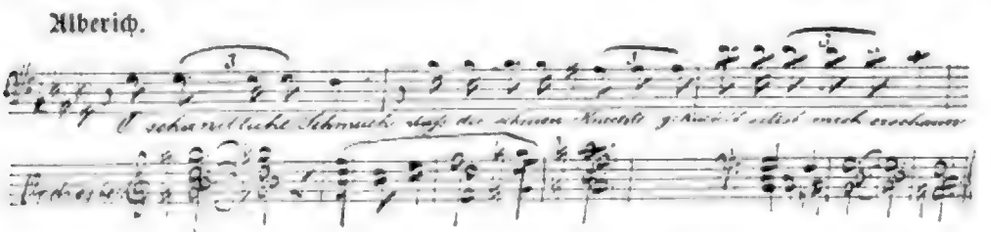
Es war das im Januar des Jahres 1883, als Richard Wagner in Venedig weilte, um in der Stadt der Lagunen und dem Lande des Cinquecento die Erholung zu suchen, die ihm nach den Anstrengungen und Aufregungen der Bayreuther Parsifal-Aufführungen so notwendig geworden war. — Es verstrich eine kurze, kurze Spanne Zeit — und die Venezianer hatten in ihren Mauern einen großen Toten: der Meister war verewigt.

Im April selben Jahres war im Teatro Fenice in Venedig folgendes Programm angesetzt: Am 14. April 1883 „Das Rheingold“, am 15. „Die Walküre“, am 17. „Siegfried“, am 18. „Götterdämmerung“.

Ich war dem Rufe gefolgt und — da ich mich in meiner Ueberzeugung nicht getäuscht sah, kann es mich nur mit schmerzlichstem Bedauern erfüllen, daß dem Schöpfer nicht noch ein achter Tag zur triumphierenden Betrachtung des von ihm Geschaffenen im Glanz der italienischen Sonne gegönnt war. Die Italiener, die der Meister nicht für gereift genug gehalten hatte, um seine Schöpfungen in ihrer ganzen Größe zu erfassen und zu würdigen, die Italiener haben dem gewaltigsten und zugleich schwierigsten seiner Werke, dem „Ring des Nibelungen“, eine Aufnahme angedeihen lassen, wie sie gleich groß und herrlich keine deutsche Stadt, ja nicht einmal ein Bayreuther Publikum aufzuweisen hatte.

Mime im „Rheingold“ mußte sein „Sorglose Schmiede schufen wir sonst wohl“ da capo singen; die ganze Erda-Scene mußte ein zweites Mal gesungen werden — und ohne mein Dazwischentreten wäre sie ein drittes Mal gesungen worden; schickte sich nicht Venedig an, die Wiederholung der Rheintöchterscene und des Orchestersatzes

Alberich.



zu erzwingen?! — Fälle, die in Deutschland zum mindesten nicht vorgekommen sind!

Wohl waren Darsteller, wie eine Hedwig Reicher-Kindermann, wie Katharina Klafsky, Julius Lieban, Anton Schott, Emil Scaria, und vor allem Anton Seidel

Für „Bühne und Welt" aufgenommen von J. Löwy, k. k. Hofphotograph, Wien.

Hermann (Paul Faber) — Eginhardt (Armand Pohler) — Thusnelda (Agathe Barfescu)

„Die Hermannsschlacht", Drama in 5 Aufzügen von Heinrich von Kleist.

IV. Akt, 10. Scene auf dem Kaiser-Jubiläums-Stadttheater in Wien.

Hermann: Leb' wohl, Thusnelda, mein geliebtes Weib
Adolf hat deine Rache übernommen.

Thusnelda: An dem Ventidius? Ueberlaß' ihn mir!
Ich habe mich gefaßt, ich will mich rächen!

Hermann: Die?

Thusnelda: Mir! Du sollst mit mir zufrieden sein.

mit seinem wunderbaren Orchester nur angethan, dem Ganzen in seiner Vollendung — wenn anders ich so sagen darf — den Heiligenschein zu verleihen; aber das hatte ja Deutschland auch genossen. Und dem, der in der Ueberfülle des Enthusiasmus nur ein leicht und hell auflodernde Strohfeuer der Begeisterung eines südlichen Temperaments sieht oder sehen will: dem kann ich Zeichen einer Feinfühligkeit und Empfindlichkeit sowohl musikalisch-technischer als künstlerischer Natur entgegensetzen, die jeden Zweifel verstummen machen. Von persönlichen Aeußerungen des Unwillens bei ganz geringen Differenzen in Höhe und Schwellung einzelner Töne kann hier selbstverständlich nicht die Rede sein. Ich will nur den ernsten Widerstand

Angelo Neumann

erwähnen, den das Publikum Venedigs gegen den Darsteller des Siegfried (am Siegfried-Abend) äußerte, dessen Intonation unglücklicherweise nicht immer einwandfrei war; ein Widerstand, der darin seinen Ausdruck fand, daß am folgenden Tage, wo die „Götterdämmerung" zur Aufführung kommen sollte, man es für nötig hielt, durch eine Deputation mir kund zu thun: ein Siegfrieddarsteller wie der gestrige sei der Würde des Ensembles nicht angemessen. Man werde ihn einfach nicht annehmen. Man werde ihn gleich bei seinem Auftritt in demonstrativer Weise empfangen, er werde gar nicht . . . also auch nicht falsch intonieren können! — Diese letzten Worte dienten mir zum Fingerzeige. —

Ich gestehe, daß derartige stille oder laute, gegen Künstler unternommene Versuche bei mir gewöhnlich das Gegenteil ihrer Absicht erreichen. Ich hielt es stets für meine

Dekorationsbild aus „Die Piccolomini“ von Friedrich von Schiller.

Vierter Aufzug: „Festmahl der Generale“ im Kgl. Hoftheater zu München.

Dekoration von Carl Lautenschläger nach Skizze vom k. bayer. Hoftheatermaler Hans Frahm.

Pflicht, den Künſtler zu ſchützen, ſei es, daß ich im Glauben an ſein Talent mich durch einen erſten Mißerfolg nicht erſchüttern ließ, ſei es, daß ich darauf bedacht war, dem Darſteller — war der Widerſpruch ein berechtigter — einen unauffälligen Abgang zu ermöglichen. So auch jetzt. Ich teilte meinen Plan, den mir die geſtrenge Deputation gleichſam ſuggeriert hatte, ſogleich unſerer Brunhilde-Reicher-Kindermann mit, die ſich auch gern bereit zeigte, mir, eigentlich richtiger: ihrem Siegfried in die Hände zu arbeiten. Der Plan war folgender: Es ſollte eine Aenderung vorgenommen werden, dahin zielend, daß an dieſem Abend nicht, wie vorgeſchrieben, Siegfried zuerſt erſcheinen und ſich ſo einem unliebſamen Empfang ausſetzen ſollte, ſondern zugleich, ja ſogar etwas vor ihm, Brunhilde-Kindermann, am Halſe ihres Siegfried hangend, ſichtbar werden, deren bloßes Auftreten, in Anbetracht des Enthuſiasmus, mit dem ſie gefeiert wurde, ihrem Kollegen als Tarnkappe dienen würde.

Intereſſant iſt, daß das Schifflein unſerer Fürſorge faſt an ganz unerwarteter Klippe zum Scheitern gekommen wäre. Der, den die Sache am meiſten berührte, den wir aus begreiflicher Rückſicht nichts ahnen ließen — Siegfried ſelbſt wollte ſich der ſceniſchen Neuerung nicht unterwerfen. Aber dank dem brunhildiſchen Machtworte: „Der Direktor iſt eben unſer Direktor. Uns ſteht es zu, nicht zu forſchen, nur uns zu fügen!“ — wurde auch dieſe letzte Schwierigkeit glücklich behoben.

Der Verlauf der Aufführung lohnte unſere Beſtrebungen. Der Darſteller, der ſich's nicht träumen ließ, daß auch im Publikum ein Hagen mit gezücktem Speer auf ihn lauere, ſtand auf der Höhe ſeiner Leiſtungskraft. Die Störenfriede, die bei dem Anſehen der Brunhilde-Kindermann eine Einmiſchung des Publikums zu ihren Ungunſten erwarten mußten, waren beſchwichtigt.

Und warum wäre dieſe Geſchichte beſonders unter der Rubrik »Exempla docent« aufzuführen? Vielleicht ſagt es der Satz: Der Siegfried von Venedig — war der Original-Bayreuther Siegfried!

Und das Richard-Wagnertheater überhaupt? Es konnte, nachdem es in der Lagunenſtadt einige Blätter in den Ruhmeskranz des großen Verblichenen geflochten, nachdem es auf dem Canal-Grande gegenüber dem Palazzo Vendramin, der zum Sterbehaus des großen Meiſters geworden war, die ebenſo würdige als erhabene Totenfeier begangen, die in Süd und Nord viele Herzen höher ſchlagen ließ, weiterziehen und Triumphe feiern in Bologna, in Florenz, in Rom, Turin, Mailand und Trieſt, Triumphe, deren Erinnerung mich noch jetzt mit höchſter Genugthuung erfüllt. — — —

Hinter den Coulissen von „Zaza“

im Berliner Theater zu Berlin.

Das Schauspiel „Zaza“ übt im Berliner Theater noch immer eine außerordentliche Zugkraft auf das Publikum aus. Worin liegt einer der stärksten Anreize dieses mit keckem Griff aus dem Leben geholten Sittenbildes? Darin, daß es den Zuschauern einen Einblick hinter die Coulissen des französischen Chantant-Theaters, in die Intimität des künstlerischen Bohèmetums gestattet.

Ich sagte mir: „Um so interessanter wird die Kehrseite dieser Kehrseite für die Leser von „Bühne und Welt“ sein“ — und beschloß, in Gemeinschaft mit einem Illustrator einen kleinen Streifzug hinter die Coulissen des Berliner Theaters zu unternehmen. Eine Stunde vor Beginn der Vorstellung — es war gerade die zweiunddreißigste, welcher einer der Verfasser, Herr Pierre Berton beiwohnte —, fanden wir uns auf der gewaltigen Bühne ein. Strammen Schrittes marschierte gerade die „Feuerwache“ auf. Wie in jedem Theater Berlins besteht sie auch hier aus einem Oberfeuerwehrmann und zwei Feuerwehrmännern. Zunächst überzeugten sich diese Beamten, ob auch alle Sicherheitsvorrichtungen, die Hydranten, die Löscheimer ꝛc. in guter Verfassung, respektive an richtiger Stelle waren. Sie stellten fest, ob der „Wasserstock“ an der Wand den „richtigen Druck“ hatte. Einer der Beamten öffnete den Apparat, und ein zweiter Feuerwehrmann hält den Eimer darunter — das Wasser schoß in starkem Strahl hervor. All right! Der „richtige Druck“ ist vorhanden.

Dann streifen die Beamten die Löschdecke über Brust und Schulter. Sie tragen sie zusammengerollt, wie einen Soldaten-Mantel. Ein kleiner Lederriemen an der linken Hüfte hält die Decke zusammen. Die Löschdecke dient dazu, ein kleines Feuer, das etwa auf der Bühne oder hinter den Coulissen entstehen könnte, zu ersticken. Mit einem Ruck löst in solchem Fall der Beamte den Riemen, entfaltet die Decke und wirft sie auf die Flamme, die so im Keime erdrückt wird.

Die Dekoration des ersten Aktes „steht“ schon. Sie zeigt die bekannte Doppelteilung der Bühne — links die kleine Garderobe Zazas; rechts der Raum hinter den Coulissen des

Chantant von Saint Etienne, das Allerheiligſte, in welches nur die bevorzugten Stammgäſte dieſes Provinz-Tingeltangels Zutritt erhalten. In der Zaza-Garderobe breitet gerade der Ober-Requiſiteur die weiße, blaugetupfte Decke über den kleinen Toiletten-Tiſch, vor dem ſich Frau Praſch-Grevenberg, dem Publikum ſichtbar, im erſten Akt zu ſchminken und zu friſieren hat. Der Ober-Requiſiteur hat — auch Ober-Requiſiteure ſind nicht unfehlbar — die Decke verkehrt aufgelegt. Da kommt er aber bei „Lieschen", der daneben ſtehenden Garderobière der Frau Praſch-Grevenberg, ſchlecht an. Sie ſchreit entſetzt:

„Sie is abergläubiſch — alſo wird ſe rechts jelegt! . ."

Die Decke natürlich — nicht etwa die Frau Intendantin!

„Ach Jott, ich muß ja jehn!" — ſeufzt Lieschen, während der Zeichner mit hurtigen Strichen die Gruppe ſkizziert.

„Lieschen, de bleibſt!" ſagt der Ober-Requiſiteur ſehr ernſthaft.

Die Theaterarbeiter haben ſich, einen ironiſchen Chor bildend, inzwiſchen auf der Bühne angeſammelt und beobachten mit diaboliſchem Grinſen den ungewohnten Vorgang. Einer aus der Kohorte ruft dem vom Zeichner aufs Korn genommenen Ober-Requiſiteur zu:

„Weeßt de, Albert, wie de daſtehſt?!"

„Na?"

„Wie damals, wie de bei de Franzer jeſtanden haſt!"

Brüllendes Gelächter des ironiſchen Chors! Plötzlich wankt die Bühne — der Obermaſchinenmeiſter naht. Eine wahre Falſtaff-Geſtalt, ein erfreuliches Bild der Wohlgenährtheit. Filzpariſer an den Füßen, ein Käppchen auf dem Kopf, ſo ſchiebt er ſich langſam vorwärts, pruſtend wie eine Lokomotive.

Wenn dieſer brave Obermaſchinenmeiſter des Berliner Theaters wie eine Apotheoſe des Embonpoints erſcheint, ſo wird die Zierlichkeit hier — durch die Souffleuſe verkörpert. Da kommt ſie gerade eilfertig daher, vergnügt in einen Apfel hineinbeißend, wie ein Kind. Ein kleines, winziges Perſönchen, einen grünen Tirolerfilzhut auf dem Tituskopfe, ein Lächeln der Gutmütigkeit auf dem runden, freundlichen Geſicht. Ihrer Figur nach ſcheint Frau H. direkt für den Souffleurkaſten geboren zu ſein. Sie könnte ſich ſogar darin noch — verlaufen!

Befindet ſich Frau H. jetzt in Ausübung ihres Berufes unter der Bühne, ſo ſtand ſie früher auf den weltbedeutenden Brettern. Sie war einſt Theater-Direktorin und zu den bei ihr engagierten Schauſpielern gehörte auch — Baſſermann vom Berliner Theater. Eine ehemalige Direktorin, die einem ihrer früheren Mitglieder nun ſouffliert — liegt nicht ein ganzes Menſchenſchickſal in dieſen wenigen Worten?! Während die Souffleuſen gewöhnlich mit den Darſtellern auf dem Kriegsfuß ſtehen — „Sie haben mir wieder einmal nicht angeſchlagen! Sie ſchlafen wohl da unten in Ihrem Kaſten?" — „Es iſt doch nicht meine Schuld, wenn Sie kein Wort von Ihrer Rolle können!" — genießt Frau H., die immer Freundliche, immer Liebenswürdige, bei allen Künſtlern des Berliner Theaters eine außerordentliche Sympathie. Sie wird übereinſtimmend als „eine wahre Perle" bezeichnet! . . . .

Es iſt wenige Minuten vor halb acht. In den Garderoben iſt zum erſten Male das elektriſche Klingelzeichen gegeben worden. Die Darſteller, welche in den Anfangs-Scenen zu thun haben, finden ſich allmählich auf der Bühne ein. Da iſt Hugo Haßkerl in der vorzüglichen Maske des Reſtaurateurs und Tingeltangel-Direktors. Die pikante, ſchwarzäugige kleine Schroth, die hinter den Couliſſen wieneriſch plauſcht, erſcheint in dem ausdrucksvollen Koſtüm einer Chantantſängerin und rückt ſich den großen, phantaſtiſchen Hut zurecht. Und dort, unmittelbar an dem Guckloch des Vorhangs, zeigt ſich ein hübſches Genrebildchen kollegialer Fürſorglichkeit — Ernſt

Pittſchau, dem Deklamator Fartigou des Stückes, iſt die weiße Krawatte aufgegangen. Zazas Kammerzofe Natalie, Frau Grimm-Einödshofer, bindet ſie ihm mit gewandten Fingern von neuem.

Der Inſpizient giebt das erſte Zeichen für den Vorhang; die Darſteller, welche in der erſten Scene auf der Bühne nicht mitwirken, verſchwinden eiligſt hinter den Couliſſen. Das zweite Klingelzeichen ertönt — Rrrrrrr! Der Vorhang ſchnellt in die Höhe. Am originellſten geht es während des erſten Aktes hinter den Couliſſen der rechten Bühnenſeite zu. Der im Theater ſitzende Zuſchauer hat die Illuſion, daß ſich dort hinten, jenſeits von gut und böſe der ſichtbaren Bühne, der eigentliche Tingel-Tangel von Saint Etienne befindet. Er ſieht die Clowns hinanshüpfen, die Coupletſängerinnen im Rahmen der Thür ſich verneigen; er vernimmt die gedämpften Klänge des Orcheſters, den Applaus und die Bravo-Rufe des Publikums — alles macht den Eindruck der Echtheit. Und nun die Wirklichkeit hinter den Couliſſen:

Der Regiſſeur Duclou, Herr Otto Graul, der eben, raſend vor Aufregung, auf die Tingeltangel-Bühne hinauseilt, wird mit einem Male hier ganz ſanft, ſetzt ſich auf einen Stuhl, holt das Abendblatt einer Berliner Zeitung hervor und lieſt eifrig — die neuſten Depeſchen über die Dreyfus-Angelegenheit. Das „Publikum“ beſteht aus ſechs bis acht Chordamen; einige ſtehen in Hut und Mantel, wie ſie eben von Hauſe gekommen ſind, da; andere haben es ſich bequem gemacht, Hüte und Jacketts abgelegt und hocken plaudernd auf den Stufen. Im gegebenen Moment applaudieren ſie aus Leibeskräften, ohne ſich dabei im geringſten in der Unterhaltung ſtören zu laſſen. Eine von der Kehrſeite aus köſtlich wirkende Scene ſei hier noch beſonders feſtgehalten; es iſt der Augenblick, wo nach dem Duett Zazas und ihres Partners Cascart die Begeiſterung des Tingeltangel-Publikums ihren Gipfel erreicht. Der Zuſchauer im Theater ſieht nur, wie Zaza der ihr zujubelnden Menge Kußfinger zuwirft, wie der geſchmeidige Cascart ſich ein über das andere Mal verneigt.

Das „begeiſterte Publikum“ hier hinten aber ſieht ſo aus:

Einige Theaterarbeiter haben ſich den Chordamen zugeſellt und ſchlagen wuchtig die ſchwieligen Hände zuſammen. Auch einer der Clowns, der auf einem „Hocker“ kauert, klatſcht eifrig mit. Dabei ſchreit alles hier hinten mit voller Lungenkraft: „Bravo, bravo!“ Dann wird, wie in franzöſiſchen Theatern, „Bis, bis!“ gerufen — auf „deutſch“ nennt man das Dacapo! Und als nun Zaza und Cascart die letzte Strophe wiederholen — wer könnte auch einem ſo ſtürmiſchen Verlangen nicht Folge leiſten?! — da kennt der Enthuſiasmus des „Publikums“ hier hinten keine Grenzen mehr. Alles ſingt mit und ſtampft mit den Füßen — es iſt geradezu herzerhebend!

Nur einer wird von dieſem wilden Taumel nicht fortgeriſſen, kehrt dem tollen Trubel den Rücken. Es iſt — der „Poſten Nummer 1“, der Feuerwehrmann, welcher auf dem Lugaus ſteht. Die Löſchdecke um die Schultern, klebt er förmlich an der grauen Rückſeite der Dekoration und blickt beſtändig durch ein kleines,

Digitized by Google

in die Leinwand eingefügtes Gazequadrat auf die Bühne hinaus, wie es ihm seine Dienstinstruktion vorschreibt.

Ein „Mitwirkender" von wesentlicher Bedeutung, wenn ihn auch das große Publikum nie zu Gesicht bekommt, ist der Oberinspektor Herr Roßmann. Er muß nach allem sehen, hat den Grundsatz „Ruhe ist die erste — Künstlerpflicht!" hinter den Coulissen aufrecht zu halten, und wenn bei irgend einer schwierigen Inscenierung ein besonderes Möbel, eine Rarität, ein seltener Kupferstich oder sonst „eine ausgefallene Sache" nötig ist, er ruht nicht eher, als bis er sie herbeigeschafft und sollte er auch ganz Berlin durchstreifen.

Eine sehr humoristische Gruppe verdanken wir gleichfalls dem scharfen Blicke Herrn Roßmanns. Er führte uns während der Vorstellung ganz im Hintergrund der Bühne in die sogenannte Praktikabel-Kammer, zu der eine halsbrecherische Treppe hinanführt, und hier überraschten wir die Theaterarbeiter beim Abendbrot. Es war eine urgemütliche Tafelrunde. Zu Füßen einer vergoldeten Sphinx hockten sie in Hemdärmeln um eine Art Kiste herum und verzehrten die mächtigen Butterstullen, die „Mutter" vorsorglich eingewickelt hatte. Auf der „Kiste" aber, einem Praktikabel aus „Demetrius" — standen Weißbierkruken und eingeschenkte kühle Blonden. Das große Wort in diesem Kreise führte der Obermaschinenmeister. Er erzählte schmunzelnd saftige Anekdoten, die, wie man in Frankreich sagt, „selbst einen Pompier zum Erröten bringen würden!" . . .

Kurz vor Anfang des zweiten Aktes begrüßte ich hinter dem Vorhang auf der Bühne „die Prasch". Das nervöse, kluge, tapfere Franchen, das mit französischem Temperament und deutschem Herz die „Zaza" spielt, nein — lebt, sitzt bereits mit Bernard Dufresne, Ludwig Stahl, am Soupertisch. Wir schütteln uns die Hand, wir plaudern — aber gerade soll der Vorhang hochgehen.

„Es wäre wohl gut, wenn ich mich jetzt drückte, gnädige Frau?"

Sie antwortet sehr ernsthaft:

„Es wäre wenigstens besser, Verehrtester — wir haben nämlich jetzt eine intime Scene zu spielen!"

„Na, da will ich weiter nicht stören!"

— — — —

Begegnung, die uns die Verfaſſer von „Zaza“ ſchuldig geblieben ſind — Herr Bernard Dufresne gemütlich zwiſchen Gattin und der Geliebten ſitzend, eine ganz neue „ménage à trois!“ Und nun entſpinnt ſich hier hinter dem geſtickten Wandſchirm eine äußerſt lebhafte Unterhaltung. Man plaudert, man lacht, man klatſcht ein wenig, man ſpricht über die neueſten Premièren, man erzählt ſich die neueſten Anekdoten, ganz wie im Salon beim „Fünfuhr-Thee“. Es fehlte wirklich nur noch, daß der bernſteinfarbene Trank Chinas nebſt Gebäck herumgereicht würde!

Zuweilen, wenn im Eifer des Geſprächs die Stimmen gar zu laut werden, läßt der Inſpicient ein beſchwichtigendes „Pſt! Pſt!“ vernehmen. Auch winkt er rechtzeitig den Darſtellern, die im nächſten Augenblick die Bühne zu betreten haben. Jetzt muß Zaza hinaus — ſie hat ihre große Scene; ſie dringt in die eheliche Wohnung ihres Geliebten ein, überzeugt ſich davon, daß er wirklich verheirathet iſt, will in ihrem wilden Schmerz Rache nehmen, wird aber durch die holdſelige Anmut ſeines Töchterchens entwaffnet und bis zu Thränen gerührt.

Aus dem Zuſchauerraum dringt, durch die Leinwand gedämpft, der Beifall des Publikums. „Die Praſch“ kommt in die Plauder-Ecke zurück, die Augen gerötet von wirklichen Thränen.

„Ach, Mutter“ — ſagt ſie, ihre Rolle gleichſam hinter den Couliſſen fortſetzend — „ich habe wieder furchtbar heulen müſſen!“

Und die Wenck antwortet ruhig:

„Liebes Kindchen, ich bin auch immer ſo leicht gerührt — das liejt bei uns ſo in de Familie!“ . . .

Nach dem dritten Akt in der großen Pauſe kam Herr Pierre Berton, der elegante Franzoſe, mit Herrn Bolten-Bäckers, dem gemütlichen Rheinländer und Verdeutſcher „Zazas“, auf die Bühne und machte den Hauptdarſtellern Komplimente. Die ſchlanke Geſtalt des Intendanten

Digitized by Google

Prasch und der Oberregisseur Jelenko gesellen sich zu den beiden Herren, und plaudernd bleibt das Quartett wohl eine Viertelstunde lang hinter dem Vorhang stehen.

Als Berton Herrn Bassermann die Hand drückte mit den Worten:

»Monsieur Cascart, n'est-ce pas?! Je vous adresse mes compliments bien sincères, cher monsieur!« brummte „Lieschen", die in einer Coulisse stand, vor sich hin:

„Très aimable!"

„Nanu, Sie sprechen französisch, Lieschen?"

„Nee — kennen Sie denn nicht den „Jebildeten Hausknecht?" Ich bin ja früher ins Wallnertheater Jarderobière jewesen — zwanzig Jahre lang mit Helmerding, Meißner, de Schramm und de Wencken zusammen — ach, det war'n scheene Zeiten!"

Benno Jacobson.

Weimarer Brief.

In zwei der letzten Nummern des „Kladderadatsch" von Oktober und November 1898 finden sich zwei zunächst nur Berliner Theaterverhältnisse illustrierende Bilder. Das eine stellt hoch zu Pferd Herrn Oscar Blumenthal dar, der auf seinem „weißen Rößl" wie ein römischer Triumphator durch die Straßen zieht, hin nach dem weit geöffneten Thore, als dessen zum Portier degradierter Hüter G. E. Lessing erscheint, zwischen Thür und Angel. Auf dem andern Bilde erblickt man Schillers Büste, wie sie auf dem Schiebkarren von einem derer, die sonst als geistig arm bezeichnet werden, hinweggefahren wird. Hinweg; — wohin?, ja wer das wüßte! Die Herren Max Grube und Pierson, die Berater der Kgl. Bühne, schauen dem verblüffenden Schauspiel in stummer Resignation zu. Diese beiden Bilder sind für den besorgten Freund eines gediegenen Repertoires ein ernstes Menetekel. Sie sind ein ernstes Zeichen der Zeit, das man jedoch nicht allzu tragisch nehmen soll. Nach dem Gesetz der natürlichen Ausgleichung wird sich über kurz oder lang der Geschmack wieder ändern; das Echte bleibt der Nachwelt sicher unverloren.

Und da so selbst in Berlin, wo man an die Theater die höchsten Anforderungen zu stellen gewohnt ist, ein solcher Collaps der Geschmacksrichtung öffentlich zu Tage tritt, so wird man sich nicht wundern können, daß auch in einer kleinen Stadt wie Weimar, dessen breites Publikum wohl nicht immer ganz mit Recht als wohlerzogen in Sachen der Kunst gepriesen worden ist, seit einiger Zeit ein derartiger Rückgang feineren Empfindens für das wirklich Gute auf der Bühne bemerkbar zu werden beginnt.

Die folgende Darstellung der Zustände des Weimarischen Schauspiels während des letzten Spieljahres soll nicht in die Tiefe gehen, da der Boden dazu nicht ausreicht und mancherlei lieber verschwiegen bleiben mag. Es ist eine geraume Zeit seit dem Schluß der vorigen Saison verflossen; das Gesetz der Entfernung auch in künstlerischen Dingen macht ruhiger und überlegter als die mittelbare, oft von Unmut und Aerger diktierte Eingebung des Augenblicks.

Da kann es nun aber doch nicht verheimlicht werden: Es war ein annus ater, das verflossene Spieljahr. Die schweren Schläge, die unser Theater — von der Oper rede ich hier nicht — schon früher u. a. vornehmlich durch Paul Wieckes Ausscheiden, später durch Paul Brocks Ableben erlitten, um von andern Verlusten zu schweigen, sind noch längst nicht vernarbt. Das Repertoire hat darunter am meisten leiden müssen. Denn Brock hatte, wie er dem Schreiber dieser Zeilen noch wenige Wochen vor seinem Tode in vertraulichem Geplauder mitteilte, als Oberregisseur Großes in Aussicht genommen. Sein früher, für unser Theater verhängnisvoller Hingang ließ diese Hoffnungen unerfüllt. Einige, allerdings z. T. noch von ihm selbst gutgeheißene Neuengagements führten zu Enttäuschungen schlimmster Art. Es soll das weder gegen ihn noch gegen den Generalintendanten v. Vignau ein Vorwurf sein; denn man kann es den Glocken selten ansehen, wo sie einen Riß haben, und nur an ihrem Tone merkt man ihn. Am meisten zu bedauern sind die Erfahrungen, die wir hier mit den Nachfolgern Wieckes gemacht haben; fast könnte man sagen, das Publikum habe lediglich die Umzugskosten bezahlen müssen. Auf weitere Einzelheiten, die äußerst unerquicklich sind, möchte ich an dieser Stelle nicht eingehen. Klar aber ist es, daß unter solchen Verhältnissen, wobei auch die Rücksichtnahme auf mehr oder weniger berechtigte Wünsche einzelner Darsteller und Darstellerinnen vonseiten der Oberleitung

mit ins Gewicht fallen mag, ein höheren Anforderungen entsprechendes und der Weimarischen Hofbühne einzig und allein würdiges Repertoire nicht wohl aufgestellt werden konnte.

Vergleicht man das klassische Repertoire unseres Theaters im vergangenen Jahre mit dem Spielplan von Kunststätten wie Stuttgart, Karlsruhe, Mannheim, um von Berlin, Dresden und München ganz zu schweigen, so muß eine solche Betrachtung in jedem, dem das Großherzogliche Hoftheater in Weimar noch heute lieb und wert ist, das Gefühl errötenmachender Eifersucht hervorrufen. Die Leitung eines Hoftheaters und vor allem die des Weimarischen sollte eigentlich der Sorge überhoben sein, als riskiere sie mit dem Versuche einer künstlerischen Hebung des Niveaus ihrer Bühne zugleich auch eine Einbuße an den Einnahmen, ein Nachlassen im Besuch der Vorstellungen. Die Bestandteile, aus denen sich zum großen Teile in Weimar das Stammpublikum des Hoftheaters zusammensetzt, — Weimar führt in Thüringen den bezeichnenden Namen „Pensionopolis" — sind doch zum Glück derart, daß jeder Zweifel an dem wirtschaftlichen und moralischen Gewinn ausgeschlossen erscheint, den eine energischere Heranziehung der Werke unserer Klassiker und der unsern Anschauungen entsprechenden verwandten Völker zum Heile und zur Wohlfahrt unserer Bühne abwerfen muß.

Den breitesten Raum im Spielplan des vergangenen Jahres hat von den Großen noch Shakespeare eingenommen mit „Romeo und Julia", „Ein Wintermärchen", „Julius Caesar" und der von Kohlrausch — im engen Anschluß ans Original bearbeiteten „Zähmung der Widerspenstigen". Dann folgt Schiller mit der „Braut von Messina" und den aus Anlaß des Goethetages mit Lewinsky als Franz einmal gespielten „Räubern". Die einzige für Schüler benachbarter Gymnasien angesetzte Aufführung von „Wallensteins Lager" und den „Piccolomini" kommt für das hiesige Publikum nicht in Betracht, ebenso wenig wie eine aus ähnlichem Anlaß veranstaltete Vorstellung von Goethes „Iphigenie". So hatten wir von Goethe nur ein paar nicht eben besonders gelungene Aufführungen des „Egmont". Zwar war auch „Clavigo" in Aussicht genommen; niemand jedoch wird diesen Ausfall ernstlich bedauert haben. Weshalb aber mußten wir auf „Götz von Berlichingen" verzichten, für den wir in Max Wegner eine außerordentliche Kraft besitzen? Von Kleist fand am Geburtstage des Kaisers, wie hier seit einer Reihe von Jahren üblich, eine recht minderwertige Aufführung des „Prinzen von Homburg" statt, die glücklicherweise nur einmal wiederholt wurde. Von Lessing hatten wir nur den „Nathan", mit dessen Titelrolle A. Sonnenthal von Wien die heiligsten Empfindungen in unsern Herzen weckte. Dieser unvergleichliche Genuß, den wir der Vermittelung des Generalintendanten zu danken hatten, wog allerdings so manches Defizit auf, das man sich hatte gefallen lassen müssen. Von nennenswerten Dramen, die ein besonderes Interesse erheischen, kommen ferner noch in Betracht Grillparzers „Des Meeres und der Liebe Wellen", Bulthaupts bekannte Tragödie „Die Malteser", die, von K. Weiser meisterhaft in Scene gesetzt, leider an einem schönen Sommerabende mit aufgehobenem Abonnement zum Besten der Schillerstiftung zum ersten Male vor einem fast leeren Hause in Scene ging*), und schließlich Julius Grosses „Herzogin von Ferrara". Unter den Novitäten, an denen es freilich nicht gefehlt hat, nehmen, von Bulthaupts „Maltesern" abgesehen, Quensels „Um die Scholle", dessen weitere Aufführungen von maßgebender Stelle inhibiert worden sind, und „Die blonde Kathrein" von R. Voß das Interesse vornehmlich in Anspruch, wogegen die meisten der übrigen neuen Stücke, sofern sie nicht wie Braccos „Untreu" in einem die Schlußbemerkungen von H. Heines „Norderney" wachrufen, nach einem schnell verflogenen Lachreiz das Gefühl grenzenloser Oede zurückließen.

Es ist ja wahr, mit den vorhandenen Kräften war nicht immer das Höchste zu erreichen; indessen war doch immer noch ein alter guter Stamm vorhanden, aus dem neuerdings leider ein vortreffliche Frucht versprechender Ast plötzlich ausgebrochen ward. Hans Mischke, ein besonders als Charakterspieler um unsere Bühne wohlverdienter Künstler, ist persönlicher Differenzen halber aus dem Verbande des Schauspielensembles geschieden; leider wird uns am Ende der Saison auch unsere erste Tragödin, Fräulein Richard, die namentlich in leidenschaftlichen Rollen Bedeutendes leistet, verlassen, um an die Dresdener Hofbühne überzusiedeln. Um billig zu sein, so gilt gewiß auch für das Weimarische Hoftheater der Satz: »Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas«. Und so haben wir trotz aller Klagen, deren Berechtigung natürlich nur der zu beurteilen vermag, der mit liebevollem, wenn auch besorgtem Auge den Gang der Ereignisse an Ort und Stelle

*) Es wäre im Interesse der guten Sache doch sehr erwünscht, wenn künftig die zum Besten der Schillerstiftung in Aussicht genommenen Stücke mit einer bedeutenden Zugkraft, wie Wiecke, Kainz u. a. aufgeführt würden, und zwar stets im Winter, nicht im Sommer, damit der beabsichtigte Zweck auch wirklich erreicht werde. Große Künstler würden es sich zweifellos zur Ehre anrechnen, ihre Kraft in den Dienst der genannten Stiftung zu stellen.

beobachtet hat, die Hoffnung auf Besserung, falls man es nicht verschmäht, aus dem Mißlungenen zu lernen, und den Entschluß faßt, aus dem seichten, stellenweise morastigen Gewässer wieder ins hohe Meer hinauszusegeln. Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag!

Man möge daher statt eines Blumenthal-Cyklus lieber darauf bedacht sein, in der Erinnerung an den 12. Oktober des Jahres 1798 der Erkenntnis dessen praktischen Ausdruck zu geben, was das deutsche Theater, insbesondere das Weimarische, dem anderswo depossedierten größten Dramatiker des deutschen Volkes schuldig ist. Das Lamento über den Niedergang des Theaters ist übrigens so alt als das künstlerische Gewissen des Volkes, an das u. a. einst sogar ein von rigoroser Strenge doch so weit entfernter Schriftsteller wie H. Heine folgenden Vorwurf richtete: „Die Klagen über Verfall und Verderbnis des deutschen Schauspiels, wie sie aus ehrlichem Herzen hervorgeseufzt werden, der kritische Eifer Zimmermanns und Tiecks, die bei der Reinigung unsers Theaters ein mühsameres Geschäft haben als Herkules im Stalle des Augias, da unser Theaterstall gereinigt werden soll, während die Ochsen noch drin sind; die Bestrebungen hochbegabter Männer, . . . die trefflichste und treffendste Satire . . ., nichts will fruchten; Seufzer, Ratschläge, Versuche, Geißelhiebe, alles bewegt nur die Luft, und jedes Wort, das man darüber spricht, ist wahrhaft in den Wind geredet." Also schon früher starb Patroklos, und ein Thersites blieb am Leben. Indessen diese Erfahrung soll uns doch nicht hindern, in Ansehung des Publikums und der Kunst zum Troste für die Zukunft an die Auslassungen von zwei andern zu erinnern, denen die Bühne ein heiliger Bezirk gewesen.

So äußerte sich einstmals L. Fr. Schröder, der große Hamburger Schauspieler, zu dieser Frage also: „Unwiderlegbare Beispiele beweisen, daß der Geschmack des Publikums zu bilden ist und gebildet werden muß. Die Direktion kann es durch die Wahl und Anordnung, der Schauspieler durch die Wahrheit der Darstellung." Und unser Schiller spricht das beherzigenswerte Wort aus: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht. Der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als die Empfänglichkeit, und die besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten; und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat."

Darum aber gilt es vornehmlich an einer so geweihten Stätte, wie es das Weimarische Hoftheater ist, auszurufen: Caveant consules!

Es scheint nun, als ob die hiesige Generalintendanz selber ähnliche Gedanken, wie die im vorstehenden skizzierten, sich hat ernstlich durch den Kopf gehen lassen. Denn das neue Spieljahr hat ohne Zweifel mit der Wiederaufnahme der seit Jahren an unserer Bühne vernachlässigten „Wallensteintrilogie", zur Erinnerung an die erste Aufführung des „Lagers" am 12. Oktober 1798, in der bezeichneten Richtung einen Schritt vorwärts gethan. Zur Feier des denkwürdigen Tages waren Adolf Sonnenthal von der Wiener Burg und Paul Wiecke vom Dresdener Hoftheater für die Rollen des Wallenstein und des Max Piccolomini von der Generalintendanz gewonnen worden, wodurch der Gesamtaufführung ein besonderer Glanz verliehen wurde. Besonders erfreulich war es, zu beobachten, wie feinfühlig jeder Empfindungsnüance der wechselnden Situation nachgehend namentlich Wiecke der schweren Rolle gerecht wurde, ihr ganz neue Seiten abzugewinnen schien oder vielmehr das, was jeder Kenner der Partie im stillen gefühlt, — im Gegensatz zur landläufigen Schablone des „jugendlichen Liebhabers" — zu wahrhaft ergreifendem Ausdruck gebracht hat. Daß Sonnenthals Wallenstein das Visionäre, den Glauben an die Sterne etwas zu sehr betont und so gelegentlich der elementaren, dämonischen Macht entbehrt, im Gegensatz zu dem einst so hinreißenden Spiele des unvergeßlichen Otto Lehfeld, sei nebenbei erwähnt. Ueber die Gesamtaufführung, die später mit heimischen Kräften wiederholt wurde, unter denen neben Weisers Oktavio vor allem Wegners markiger, großzügiger Wallenstein mit Ehren zu nennen ist, wurde seinerzeit in hiesigen und auswärtigen vornehmen Zeitungen, an deren Vertreter die Generalintendanz besondere Einladungen hatte ergehen lassen, so ausführlich berichtet, daß ich an dieser Stelle darauf weiter einzugehen nicht nötig habe.

Neben dem „Wallenstein" ist nun ferner Schillers „Jungfrau von Orleans" mit einem Gaste, Fräulein Barth aus Straßburg, und an des Dichters Geburtstag, neu einstudiert und zum Vorteil der Schillerstiftung, die Bearbeitung von Gozzis tragikomischem Märchen „Turandot" in Scene gegangen. Bekanntlich ist das in den meisten Zügen, in der Anlage

wie in den Charakteren von Schiller mit Benutzung der im Jahre 1777 erschienenen deutschen Ueberſetzung von Werthes ungemodelte Original dem deutſchen Publikum zum erſten Male am 30. Januar 1802 auf der Weimariſchen Hofbühne dargeboten worden, wahrſcheinlich ohne beſonderen Erfolg. Für die Inſcenierung dieſes Stückes iſt vor allem der rege und ergötzliche Briefwechſel heranzuziehen, den Schiller mit ſeinem Freunde Körner in den Jahren 1801 und 1802 geführt hat. Es kommen namentlich folgende Data in Betracht: Schiller an Körner am 2. und 16. November 1801, 3. Januar 1802 und Körners köſtliche Antwort am 10. Januar 1802; ferner Körner an Schiller 15. Februar und 19. November 1802.

Wollte man nun, der Pietät gehorchend, das intereſſante Experiment hier von neuem in Scene ſetzen, ſo hätte man ſich vor allem die, wie mir ſcheint, durchaus zutreffenden Winke Körners zu nutze machen ſollen. Der Regiſſeur K. Weiſer hat nun zwar allerdings das Charakteriſtiſche dieſes im himmliſchen Reiche der Mitte ſpielenden tragikomiſchen Märchens ſeinerſeits ohne Zweifel wohl verſtanden, allein ein Teil der darſtellenden Künſtler übernahm ſich im Pathos, legte zuviel Gewicht auf äußerlichen Prunk und Pomp der Rede. Der Eindruck, den das Stück auf das leider nur ſpärlich erſchienene Publikum machte, dürfte ähnlich dem auf die Dresdener Zuſchauer geweſen ſein. Sicherlich wird das Stück nun und nimmer ins eiſerne Repertoire der deutſchen Bühne hineinwachſen. Dagegen dürfte es ſich wohl empfehlen, das merkwürdige Werk den Gäſten, die ſich bei Gelegenheit einer Goetheverſammlung in hieſiger Stadt alljährlich zuſammenfinden, als einen Leckerbiſſen zu reſervieren, der deshalb ja nicht nach jedermanns Geſchmack zu ſein braucht. — —

Vorſtehendes war am 11. November des vorigen Jahres an die Redaktion abgeſchickt worden. Es erübrigt, in kurzen Zügen einen Ueberblick deſſen zu geben, was das Weimariſche Schauſpiel ſonſt bis jetzt im neuen Spieljahre geleiſtet hat. Da iſt denn zunächſt mit Freuden das Beſtreben zu begrüßen, vor allem wieder unſern Schiller in den verdienten Vordergrund zu ſtellen. Außer den genannten Stücken hatten wir ſo jüngſt auch den „Tell“, worin außer M. Wegner in der Titelrolle die Herren Weiſer (Geßler) und Gmür (Attinghauſen) Hervorragendes leiſteten, und „Die Räuber“ mit dem ausgezeichneten Franz Weiſers; auch Oscars Spiegelberg, Wiedeys Schweizer und Wegners Roller waren alles Kabinettſtücke in ihrer Art. Während alle Schillerſchen Stücke von der bewährten Hand Weiſers in Scene geſetzt wurden, fiel dem zweiten Regiſſeur unſers Schauſpiels, Herrn Grube, die Aufgabe zu, den Schwank oder das ſogenannte feinere Luſtſpiel zu inſcenieren. Auch war Herr Grube mit der Leitung von Kleiſts „Zerbrochenem Krug“ betraut worden, eines Stückes, das man am liebſten ohne Strich vor einem Parterre von Männern aufgeführt haben möchte. Die hier zu Grunde liegende „Bearbeitung“ iſt jedenfalls keine glückliche zu nennen; auch war die Vorſtellung bis auf Heltzigs Meiſterleiſtung in der Titelrolle eine recht mäßige. In Philippis „Erbe“, das immerhin trotz der wenig künſtleriſchen Spekulation auf das aktuell Senſationelle manchem etwas bringt, ragte beſonders Wegner als Sartorius hervor. Neben der ſonſtigen Alltagsware des Repertoires, die ja leider auch hier nicht ganz unberückſichtigt gelaſſen werden kann, gedenke ich noch mit Achtung der zum Teil vortrefflichen Aufführung von Ibſens „Rosmersholm“. Auch wenn man kein Anhänger des nordiſchen Grüblers iſt, ſo muß man die Aufnahme einiger ſeiner Stücke in jedes Repertoire doch freudig willkommen heißen, einmal weil ſie den Schauſpielern intereſſante Probleme zur Löſung, alſo wirkliche Rollen bieten und keine bloßen Schemen und Fratzen der Geſellſchaft, und weil man andererſeits aus ihnen doch etwas mitnimmt, worüber ſich ernſtlich diskutieren läßt. Vielleicht folgen demnächſt die „Stützen der Geſellſchaft“ u. a. In „Rosmersholm“ nun war es beſonders Frau Lindner-Orban, die als Rebekka Weſt ihrer ſchwierigen Aufgabe namentlich im erſten Drittel des Stückes vollauf gerecht wurde; neben ihr verdienen Wilhelmi als Rektor Kroll, Oscar als Mortensgard und Weiſer als verlottertes Genie wegen ihrer ſcharfen Charakteriſierung mit Ehren genannt zu werden. Der Vertreter der Titelrolle dagegen war, wie es mir wenigſtens ſchien, zu äußerlich und konventionell. Ein allerliebſtes Stück, eine Weihnachtsgabe an die Kinder, iſt das Zaubermärchen „Klein Däumling“ von W. Asmus, dem Redakteur der Weimarer Zeitung, das ſeit dem 23. Dezember bis jetzt jede Woche mehrere Male vor ausverkauftem Hauſe in Scene gegangen iſt. Bemerkenswert iſt dabei, daß infolge eines Krankheitsfalles die Titelrolle in letzter Stunde beinahe von dem fünfjährigen Söhnlein des Hofſchauſpielers Oscar übernommen werden mußte und von ihm vortrefflich durchgeführt wurde. Allerdings ging das nicht ohne Schwierigkeiten ab, da der kleine Hiſtrio, bisher nur an die ſanften Töne ſeiner Mutter gewohnt, vor dem wilden Gebaren der im Stücke vorkommenden reißenden Tiere zurückſchauderte und

erſt, als ſich nach Art des Schreiners Schnock im „Sommernachtstraum“ die Löwen und Bären als „höfliche Beſtien“ decouvrierten, zum Weiterſpielen gebracht werden konnte.

Schließlich wird es die Leſer dieſer Zeitſchrift intereſſieren, zu erfahren, daß demnächſt außer „Cyrano de Bergerac“ und dem Welckerſchen Drama „Robespierre“ das neue Volksſchauſpiel „Fortunat“ von Julius Groſſe zur Aufführung kommen ſoll. Ebenſo ſind Fr. Hebbels „Nibelungen“ in Vorbereitung. Vielleicht kommen ſie im Frühjahr zugleich mit Wagners „Nibelungenring“ zur Aufführung.

Die Weimariſche Oper, die zwar durch die Ueberſiedelung des Ehepaars Stavenhagen nach München ſchweren Verluſt erlitten hat, ſteht, was das Repertoire und den Wert des Gebotenen anlangt, ohne Frage über dem Niveau des gegenwärtigen Schauſpiels. Der neue Hofkapellmeiſter Krzyzanowsky hat ſich durch die erſte Aufführung der „Königskinder“, worin Frl. Adolphi als Gänſemagd und Weiſer als Spielmann hervorragten, der neu einſtudierten „Hochzeit des Figaro“, worin Frl. Grub als Gräfin, Frl. Malmédé als Suſanne, Herr Feuten als Figaro und beſonders Frl. Schoder als Cherubim zu nennen ſind, beim hieſigen Publikum, das ihn ſchon von ſeiner früheren Wirkſamkeit in Weimar her ſchätzen gelernt hatte, gut eingeführt. Wirklich Bedeutendes aber hat er in Gemeinſchaft mit dem Opernregiſſeur Wiedey durch die vortreffliche Leitung von Wagners „Rheingold“ und der „Götterdämmerung“ geleiſtet. Bereits von B. Stavenhagen war in den vergangenen Jahren die neu einſtudierte „Walküre“ dem Repertoire dauernd gewonnen und der „Siegfried“ neu hinzugefügt worden. In der „Walküre“ boten Frau Kammerſängerin A. Stavenhagen als Sieglinde und Kammerſänger Heinrich Zeller als Siegmund ideale Leiſtungen; im „Siegfried“ ragten neben Zeller beſonders Strathmann als Wotan, v. Szpinger als Mime und Gmür als Alberich hervor. Im „Rheingold“ zeichneten ſich abermals Zeller als Loge und Strathmann als Alberich aus, und in der „Götterdämmerung“ gebührt neben Zellers Siegfried beſonders der Frau Burckard als Brünhilde die wärmſte Anerkennung. Wenn auch, wie das ja bei den immerhin beſchränkten Mitteln des Weimariſchen Hoftheaters natürlich iſt, in Kleinigkeiten noch manches zu wünſchen übrig bleibt, ſo iſt doch der einheitliche Zug zu loben, der ſich durch die geſchickte Inſcenierung und die Bühnenleiſtung, als Ganzes genommen, hindurchzieht.

Weimar, 5. Januar. Otto Francke.

Das Deutsche Theater in Prag.

I.

In den erſten Tagen vorigen Jahres feierte das ſchöne neue Haus, das neben dem ehrwürdigen, mehr als hundertjährigen Deutſchen Landestheater der deutſchen Schauſpielkunſt in Prag gewidmet iſt, ſeinen zehnjährigen Beſtand. Den fremden Feſtgäſten bot ſich ein Anblick ohnegleichen: vor der mächtigen Freitreppe, die zu den Auffahrtsrampen führt, patrouillierten Infanterieposten mit aufgeſteckten Bajonett, ſcharf nach allen Richtungen, beſonders nach der des angrenzenden Vorortes Weinberge ſpähend. An den Eingangsthüren waren an Stelle der zertrümmerten Glasſcheiben dicke Tafeln von Pappe angebracht; im Foyer wieder Infanteriſten mit geſchultertem Gewehr, die die Thüren öffnen und die Eintretenden muſtern, Offiziere mit der gelben Feldbinde, die Treppen zu den Logen und der Galerie von Militär beſetzt, kurz, ein Feldlager, wenige Schritte von dem heitern Spiel der Muſen entfernt. Aber die Muſen ſchwiegen unter den Waffen nicht. Ein bis zur Decke gefülltes Haus lauſchte dem gedankentiefen Feſtſpiel von Alfred Klaar, dem guten Genius des Prager Deutſchtums; zwei Akte der „Meiſterſinger“ ſchloſſen ſich in würdigſter Darſtellung an.

Kein charakteriſtiſcheres Milieu hätte die junge Stätte der alten deutſchen Kunſtbegeiſterung in Prag für ihre Jubelfeier wünſchen können. Die ſlaviſchen Pöbelhorden, die in den fluchwürdigen Novembertagen von 1897 das Neue deutſche Theater zum erſten Angriffsobjekt erkoren, die ſeine Spiegelſcheiben zertrümmerten und den Zuſchauerraum zu ſtürmen drohten, haben die Bedeutung dieſes Kunſtinſtitutes für deutſches Weſen in Prag ſehr wohl erkannt. Ihre deutſchfeindlichen Geſinnungsgenoſſen im Frack gaben ihnen ſchon vor anderthalb Jahrzehnten ein gutes Beiſpiel: als das alte Theaterchen im Centrum der Stadt der wachſenden deutſchen Kunſtbethätigung nicht mehr genügte, als das Bretterhaus, an deſſen Stelle ſich heute das Neue

deutſche Theater erhebt, von den Behörden als feuergefährlich geſchloſſen wurde, da machte der eben tſchechiſierte Landtag ſein Meiſterſtück. Zum Dank für die Hunderttauſende von Gulden, die ehemals die deutſche Landtagsmehrheit dem Luxusbau des tſchechiſchen Theaters gewidmet hatte, hatte die neue Majorität auch nicht einen Kreuzer für die Gründung des deutſchen Kunſtinſtitutes. Da — in den letzten achtziger Jahren — kam die Selbſthilfe in ihrer edelſten Form zur Geltung. Der „Deutſche Theaterverein“ wurde gegründet; Sammlungen unter den Deutſchen Oeſterreichs, zu denen die Deutſchen der Provinz Böhmen und unter dieſen wieder das Deutſchtum in Prag den Löwenanteil beitrugen, Lotterien, Matinéen und Wohlthätigkeitsveranſtaltungen aller Art mußten die von maßgebender Seite verweigerten Mittel hereinbringen, und einer Opferwilligkeit ohnegleichen iſt es zu danken, daß ſchon am 5. Januar 1888 das neue, von den Architekten Helmer und Fellner in dem bekannten behaglichen, einladend-freundlichen Stil erbaute Haus (ich unterlaſſe mit Abſicht jede kunſtgeſchichtliche Prägung) eröffnet werden konnte, ein Haus, das mit Recht in goldenen Lettern die Deviſe führt: „Dieſes Theater hat das Deutſche Volk in Böhmen aus eigener Kraft erbaut.“

Nachdem das Deutſchtum ſo eine Hauptſchlacht gewonnen hatte, mußte ſich der überwundene Gegner mit allerlei Marodeurſtücklein begnügen. So brachte man es glücklich dahin, daß die „Erblogenbeſitzer“, d. h. gewiſſe, dem Feudaladel angehörige Familien, die ſich an der Gründung des Landestheaters im Jahre 1783 beteiligt hatten und dafür die freie Verfügung über eine Loge im alten Hauſe für immerwährende Zeiten beanſpruchen, auf dieſem ihrem Privilegium beharrten; der Theaterdirektor, der das dem Lande gehörige alte Haus und das im Beſitz des Theatervereines befindliche neue Theater gemeinſam in Pacht hat, iſt demnach bis zum heutigen Tage gezwungen, dreimal in der Woche im alten Landestheater ſpielen zu laſſen. Selbſtverſtändlich kann er nicht immer darauf verzichten, gleichzeitig die ungleich ausgedehnteren und bequemeren Räume des neuen Hauſes in Anſpruch zu nehmen, ſo daß die Vorſtellungen im Landestheater nicht ſelten ganz à fonds perdu ſtattfinden und kaum von zwei Dutzend Leuten beſucht werden. Aber ſo wollen es die Edelſten der Nation. Der Deutſche in Prag hängt, dies läßt ſich nach dem Geſagten leicht ermeſſen, an ſeinem Theater wie an einem Schmerzenskinde. Er liebt es, aber mit einer Art zorniger Liebe. Die Erinnerung an die ſtolze Vergangenheit der Prager Bühne läßt ihn der Gegenwart nicht froh werden. Seit undenklichen Zeiten haben die Prager ihr Theater geſchmäht; was ihnen in der Gegenwart pechſchwarz ſchien, zeigte ſich im verklärten Licht, ſobald es Halbvergangenheit geworden war; aber glücklicherweiſe gingen ſie immer ins Theater, und namentlich in den letzten Jahren kann man, dank der geſchickten Einteilung des Theaterabonnements und der ſehr verſtändigen Einführung von Sonntagsvorſtellungen zu halben Preiſen, beſonders an Feiertagen zwei bis auf den letzten Platz ausverkaufte deutſche Theater im angeblich „ſlaviſchen“ Prag bewundern. Auch der Geſchmack des Publikums hat ſich in den letzten Jahren gefeſtigt; während ernſte Muſik hier immer ihre treue Gemeinde hatte, waren wir in litterariſcher Beziehung bis vor wenigen Jahren ein bißchen herabgekommen. Die Kritik, deren Führung ſeit einem Vierteljahrhundert in Meiſterhand liegt, hatte durch Jahrzehnte einen ſchweren Stand; auch Joſef Kainz, wenn er in ſeinen Erinnerungen um zwei bis drei Luſtren zurückgeht, weiß ein erbauliches Liedchen hierüber zu ſingen. Nun ſcheint die neu erſtandene moderne Dichtung auch hier einigermaßen Wandel geſchaffen zu haben; das Berliner realiſtiſche Enſemble, das in den letzten Jahren im Deutſchen Volkstheater (einer leichten Sommerbühne, die ſeit dieſem Jahre unter der gleichen Leitung wie die beiden andern deutſchen Theater ſteht) und zuletzt im Neuen deutſchen Theater gaſtierte, konnte trotz der Hochſommerzeit maſſenhafte Beteiligung verzeichnen.

Man ſieht, der Direktor der vereinigten deutſchen Theater Prags hat nicht eben den leichteſten Stand. Seit 1885 liegt die Leitung in den Händen des Herrn Angelo Neumann, eines in der deutſchen Theaterwelt wohlbekannten Mannes. Herr Neumann hat hier mancherlei Anfechtung erfahren, und vor zwei bis drei Jahren, als er ein paar Theatermitglieder entlaſſen mußte, für die die Prager in der Abſchiedsſtunde ihr Herz entdeckt hatten, wurde etwas wie ein Entrüſtungsſturm gegen ihn arrangiert. Ein ungerechter und überflüſſiger, wie wir gleich hinzufügen wollen. Mag ſein, daß die Direktion, vielleicht weniger durch die Perſon des Leiters als durch gewiſſe untergeordnete Organe, weitere Kreiſe wie einzelne Perſonen verſtimmt hat; mag ſein, daß nicht nur die Lichtputzer keine Garricks ſind und daß manchen nicht ganz mit Unrecht der eine und der andere Notnagel oder Anfänger zum Naſerümpfen über das Ganze verleiten könnte; vielleicht — und das wäre der ſchwerſte Vorwurf — iſt die Theaterleitung auch nicht auf eine genügende Stabiliſierung ihres Enſembles bedacht; freilich geſchieht es ihrem Geſchmack nicht

zur Unehre, wenn alljährlich eine große Anzahl von Kräften an bedeutende Stadt- und Hofbühnen entführt werden.

Immerhin muß ich, der ich den theatralischen Machthabern ganz fremd gegenüberstehe, bekennen, daß die dreizehn Jahre der Aera Neumann unser deutsches Theater auf sehr ansehnlicher Höhe hielten, daß unsere Schaubühne absolut ganz Achtbares, verhältnismäßig sogar sehr Anerkennenswertes leistet. Momentan ist ja unter unserm Ensemble eine etwas gar zu weit gehende Erneuerung vorgenommen worden, und manche breite Lücke harrt ihrer endlichen Ausfüllung. Von den Künstlern, die Herr Neumann von seinem Vorgänger übernommen hatte, wirkt nur noch einer an unserer Bühne: dies ist der Komiker Herr Gustav Löwe, der, obgleich kaum ein paar Jahre über dreißig, schon gewissermaßen das Ehrenamt eines Seniors unserer Bühne einnimmt. Herr Löwe ist ein Schauspieler von ungewöhnlicher Vielwendigkeit, der, seit seinem 16. Lebensjahr beim Theater, mit wahrem Feuereifer an jede Rolle geht. In Frau Johanna Buska hat sich der jetzige Direktor eine Salondame von echter Eleganz mitgebracht. Frau Buska (seit Jahren Frau Direktor Neumann) ist aus früheren Zeiten dem Berliner und Wiener Publikum als interessante Darstellerin der Boulevardlöwinnen des dekadenten französischen Ehebruchstückes bekannt; sie hat in letzter Zeit an Einfachheit des Tones gewonnen und ist als Nora und Käthe Vockerath sehr sympathisch hervorgetreten. Von den übrigen Mitgliedern des Ensembles seien hier noch genannt die trefflichen Charakterspieler Richard Tauber und Moritz Zeisler, der Heldenvater Erich Schmidt, der vielseitige Bonvivant Wilhelm v. Wymetal; von den Damen Fräulein Rosa Fasser, eine Sentimentale, der der Wurf fast immer gelingt, und Fräulein Dora Erl, eine viel versprechende Naive. Man sieht, die vier oder fünf Personen, von denen Lessing verlangt, daß sie teils vortrefflich, teils gut zu spielen hätten, sind bei uns reichlich vorhanden. In der Oper wird Frau Mathilde Klaus-Fränkel, unsere Brunhild, besonders gerühmt; ihr schließen sich namentlich der Baritonist Herr Max Dawison und der Tenorist Herr Wilhelm Elsner an.

Ich habe mich eingehender mit der allgemeinen Lage unseres Kunstinstitutes beschäftigt und muß mich sonach in meinem Vierteljahrsbericht kurz fassen. Gleich der Anfang der Spielzeit, die Mitte August eröffnet wurde, brachte eine Reihe von Novitäten leichterer Art: Triesch' „Liquidator", Frau Bernstein-Rosmers „Tedeum", Fuldas „Robinsons Eiland", Gettke-Engels „Im Fegefeuer". Nur Fulda mit seiner sozialen Satire behauptete sich dauernd auf dem Theaterzettel. Doch schon rüstete sich das Schauspiel zu einem ernsteren Unternehmen: Shakespeares Komödien wurden cyklisch an acht Abenden aufgeführt. Den Höhepunkt des künstlerisch gelungenen und vom Publikum lebhaft geförderten Unternehmens bildete die Vorstellung des „Sommernachtstraum". Zwei Tage nach Schluß des Shakespeare-Cyklus sahen wir die interessante Jane Hading mit ihrer Truppe. Sie trat als „Kameliendame" und als „Adrienne Lecouvreur" vor unser Publikum. Einen bösen Abend bereitete uns der Wiener Schriftsteller Rudolf Lothar mit seinem Schauspiel „Die Gönnerin". Das ist eine Weltdame mit kohlpechrabenschwarzer Seele, die ihre Bosheit nach Art von Nestroys Holofernes von sich giebt. Parodistisch ließen sich die bitter ernst gedachten Scenen, in denen die moderne Messalina „ihren" Dichter bald an ihr Herz zieht, bald von sich stößt, ganz nach dem jeweiligen Stand seiner Ruhmesaktien, ganz gut verwerten. Durch die Aufführung derartiger unmöglicher Journalistenstückchen schädigt die Theaterleitung ganz überflüssig ihren Ruf. Sonst war über das Repertoire nicht zu klagen.

Einen wahren Weiheabend brachte der 25. November. An diesem Tage feierte der Studentenverein „Lese- und Redehalle" die Feier seines fünfzigjährigen Bestandes. Ein festlich gekleidetes Publikum, unter dem sich die schmucken Gestalten der farbentragenden Studenten und der reichsdeutschen akademischen Gäste prächtig heraushoben, füllte das schöne neue Haus bis auf den letzten Platz. Ein Prolog von Alfred Klaar, dessen hinreißender Schwung, von Herrn Richard Tauber flüssig gesprochen, zu voller Geltung kam, eröffnete auch diesen Festabend. Die letzte Strophe:

Nimmer zu beugen dem Drucke, der peinigt,
Unerreichbar dem Hasse, der steinigt,
Rage die „Halle", und wachse der Bund!
Dreifach im Feuer geklärt und gereinigt,
Wie es verheißen des Dichters Mund,
Einig im Wissen, im Wirken, im Wollen,
Einig im Geist, im Blut und im Mut,
Schütze des Deutschtums bedrohte Schollen,
Schütze des Volkes geheiligtes Gut!

entfesselte durch Minuten den Jubel des enthusiasmierten Hauses. Nun folgte eine Aufführung von Schillers „Wilhelm Tell", wie sie noch nicht oft über die Bretter gegangen ist. Josef Nesper lieh dem Tell seine ganze zwingende Ritterlichkeit, Georg Reimers vom Wiener Burgtheater gab den Melchthal mit brausendem Schwung, Lewinskys schon etwas dünn werdendes Pathos war in der Rolle des Attinghausen gut am Platze, seine Gattin Olga Lewinsky-Precheisen spielte die Frau Tell, und Wiene vom Dresdener Hoftheater fand für den Geßler eine bemerkenswerte eigenartige Auffassung. Der Rütli-Schwur hat wohl kaum irgendwo eine so begeisterte Hörerschaft gefunden. Einen außergewöhnlichen Eindruck erzielte die Scene der Armgard, in deren Dienst Clara Ziegler ihre wahrhaft elementare Kunst gestellt hatte. Die Weihe des Abends leuchtete lange noch zurück: wir verdankten ihm ein Gastspiel der Ziegler, die noch dreimal, als Elisabeth, als Thusnelda in Halms „Fechter von Ravenna" und als Medea auftrat. Das machtvoll Gebieterische ihres Wesens gab den drei Frauengestalten eine Prägung von imposanter Eigenart: sie gab der Elisabeth einen Zug von Hoheit und Klugheit, der sie menschlich näher brachte, sie verlieh der Thusnelda überzeugende dramatische Kraft und sie verband in ihrer Medea schönen getragenen Stil mit tiefwühlender Leidenschaft, dämonische Wildheit mit dem Weh schwer empfundener Unterdrückung.

Ein Wort müssen wir noch der Oper widmen. An Erstaufführungen hatten wir nur die der Oper „Armor" des aus Südtirol stammenden Neufranzosen Silvio Lazzari zu verzeichnen, die uns das tschechische Theater gern vorweggenommen hätte. Außerordentlich viel Anklang fand die volkstümliche Aufführung von Wagners Nibelungentetralogie, die an vier Sonntagnachmittagen von vier bis neun Uhr stattfand und auch nicht ein unbesetztes Plätzchen aufzuweisen hatte.

Man sieht: zergingen auch fast alle politischen Wünsche und Bestrebungen der Deutschen Prags in Dunst, so blieb uns eines noch — die deutsche Kunst.

Rudolf Fürst.

Zu unsern Bildern.

Ein freundlicher Zufall hat die beiden gewaltigsten dramatischen Schöpfungen, zu denen das Erscheinen des korsischen Imperators auf der Weltbühne den äußeren Anlaß gab, in unserm heutigen Hefte im Bilde vereinigt. Beide, Schillers „Wallenstein" und Kleists „Hermannsschlacht" feiern anno 1899 ihr hundertjähriges Jubiläum. Aber wie ungleich hat sich ihr Schicksal gestaltet. Während die Trilogie des Weimarer Dichterfürsten, wenn auch nicht als Ganzes, so doch in ihrem Hauptteil bald zum eisernen Inventar jeder besseren deutschen Bühne gehörte, erschien des stürmischen Brandenburgers leidenschaftdurchlohtes Kampfgedicht nur ganz vereinzelt und von fremder Hand zurechtgestutzt auf dem Repertoire und weckte in solcher Verkürzung und Abschwächung nur in der Feststimmung der Siegestage von 1871 einigermaßen ein Echo. „Denn", bemerkt Erich Schmidt einmal treffend, „die Entrüstung ist eine gefährliche Gehilfin für Dramatiker; sie trübt seinen Blick und die bebende Hand zieht unsichere Linien." Daß Adam Müller-Guttenbrunn mit seiner Neubearbeitung von Kleists Dichtung das Wiener Kaiser-Jubiläums-Theater im Dezember vorigen Jahres eröffnete, mag alle diejenigen erstaunt haben, die aus den landläufigen litterarischen Hand-, Not- und Hilfsbüchern gelernt haben, daß Kleist unter Arminius und seinen Cheruskern die Preußen, unter dem weniger rühmlichen Marbod aber Oesterreich verstand. Es war darum nicht überflüssig, daß Müller-Guttenbrunn seiner Neubearbeitung der Hermannsschlacht (Wien, Carl Graeser, 1898) eine (auch im Organ der österreichischen Schriftsteller-Genossenschaft abgedruckte) fleißige Einleitung vorausschickte, in der er an der Hand zahlreicher Briefstellen Kleists und litterarischer Parallelen den unwiderleglichen Beweis führte, daß Kleist bei der Komposition seiner Tragödie nicht Preußen, sondern Oesterreich und den Erzherzog Karl unter den Cheruskern und ihrem Heerführer verstand und alles Heil für das geknechtete Deutschland von Wien aus erwartete: eine Thatsache, die vor 1870 kein Litterarhistoriker leugnete, die aber

nach 1870, als Preußen Deutſchlands Miſſion erfüllte, mehr und mehr in Vergeſſenheit geriet. Die Hermannsſchlacht als ein Gedicht auf Oeſterreich betrachtet, war mithin auf der Bühne des Währinger Theaters am Eröffnungsabend eine ſinnige Huldigung für den greiſen kaiſerlichen Jubilar. Das junge, noch nicht eingeſpielte Enſemble ſtand in dieſer, in jeder Hinſicht ſchwierigen Aufführung vor einer gewaltigen Aufgabe, die aber objektiven, aus Wien uns übermittelten Berichten zufolge im weſentlichen recht brav gelöſt wurde. Agathe Barſescu, die intereſſante Rumänin, barg zwar ihr Rabenhaar unter blonden Locken, aber ließ ihrer Thusnelda die ganze dämoniſche Wildheit des Raſſeweibes. Herr Faber gab mit wirkungsvollen äußeren Mitteln den Arminius. Sehr gut führten ſich die Herren Lebiodkovsky als Marbod und Nowak als Varus ein. In der dekorativen Ausſtattung hatte Direktor Müller-Guttenbrunn nichts geſpart.

Unſer Bild ſtellt das reich mit Jagdtrophäen und Waffen geſchmückte Zelt des Cheruskerfürſten dar (IV. Akt 10. Scene). Armin hat die völlige Vernichtung der römiſchen Kohorten beſchloſſen und ſetzt ſein Weib davon in Kenntnis. Thusnelda bittet mit ſchmeichelnden Worten, wenigſtens den jungen Legaten Ventidius, der mit liebegirrender Lockung ihr Ohr gefangen genommen, zu verſchonen. Armin willigt ein, aber — er zeigt ſeinem Weibe gleichzeitig einen aufgefangenen Brief des Legaten, der eine Locke enthält, die Thusnelda Ventidius als Liebesunterpfand jüngſt gegeben. Als Probe der Haarpracht von Germaniens Weibern, ſchreibt der Legat cyniſch an Roms Kaiſerin, ſoll dieſe Locke dienen. Aufs tiefſte erſchüttert und in ihrem Frauenſtolz gekränkt, hat Thusnelda jetzt keinen andern Gedanken als Rache an dem Verräter. Nicht durch Kriegerhand ſoll er ehrenvoll fallen, ſondern in teufliſchem Haß lockt ſie den Ahnungsloſen in den Bärenpark und läßt ihn von der durch zwölfſtündiges Faſten gereizten Beſtie zerreißen: eine Scene, die die weiland Meininger Bearbeitung nicht auf die Bühne zu bringen wagte, die Müller-Guttenbrunn aber mit Recht ſtehen ließ, weil ſie Kleiſtens ganze Art und vor keiner Herbheit zurückſchreckende dramatiſche Kühnheit wie kaum eine zweite Scene ſeiner Dramen charakteriſiert.

Die Wiener Hofoper erſchloß ſich zum erſten Male unſerm Blitzlicht zur Aufnahme der tiefergreifenden Schlußſcene von Wilhelm Kienzls Oper „Der Evangelimann". Der Komponiſt hat den Stoff zu ſeinem Libretto bekanntlich einer in ihrer ſchlichten Einfachheit packenden Erzählung des öſterreichiſchen Volksſchriftſtellers Florian Meißner entnommen, der ſeinerſeits einer wahren Begebenheit aus der erſten Hälfte unſeres Jahrhunderts nacherzählte. Das ſo oft dichteriſch ausgeſtaltete Thema von den Brüdern, welche die Liebe zu demſelben Weibe in bitterſte Feindſchaft und ſchwere Schuld ſtürzt, ſpielt ſich hier in kleinbürgerlichem Kreiſe ab. Wahnſinnige Eiferſucht macht den Schullehrer Johannes Freudhofer zum Brandſtifter. Sein Bruder Matthias, der mit ſeiner Braut in der Kegelbahn der Kloſterſchänke ſich ahnungslos ein Stelldichein giebt und erſt als die Gebäude in vollen Flammen ſtehen, erſchreckt herauseilt, gilt als der Uebelthäter, wird von dem Geſinde gepackt, verhaftet und trotz aller Beteuerungen ſeiner Unſchuld und der ihn entlaſtenden Ausſage der Geliebten zu zwanzigjährigem Kerker verurteilt, weil die Richter glauben, Matthias habe ſich an dem Juſtitiar des Kloſters, der ihn eben jener Liebſchaft wegen aus ſeiner Schreiberſtelle entlaſſen, durch die Brandſtiftung rächen wollen. Johannes, der wahre Schuldige, ſchweigt, aber das raſtlos nagende Gewiſſen bereitet ihm freudloſe Jahre eines Lebens voll Unraſt. Auf dem Sterbebette liegend, kann er den Gedanken an ſeinen unglücklichen Bruder nicht loswerden; plötzlich ertönt vom Hofe die Stimme des Evangelimanns, des frommen, Pſalmen ſingenden Bettlers. Aufs tiefſte ergriffen, heißt er die treue Pflegerin den Sänger hereinholen. Es iſt kein anderer als der durch jahrelange Kerkerqual an Leib und Seele gebrochene Matthias, der durch Almoſen ſein Leben als Evangelimann friſtet. Unſer Bild zeigt den Moment des Wiederſehens der dreißig Jahre getrennt geweſenen Brüder. Der Todkranke beichtet dem Evangelimann ſeine einſtige Frevelthat. In Matthias Bruſt tobt der heftigſte Kampf; aber unter den Klängen frommer Kinderſtimmen, die vom Hofe heraufTönen, bringt er es dennoch über ſich, dem Vernichter ſeines Lebensglückes zu verzeihen, und der Sterbende ſcheidet mit erleichtertem Gewiſſen.

Redaktionsbriefkasten.

Allen p. t. Direktoren, Bühnenmitgliedern, Mitarbeitern und Abonnenten, die uns anläßlich des Jahreswechsels mit Glückwünschen für das fernere Gedeihen von „Bühne und Welt" erfreuten, sagen wir auf diesem Wege unsern verbindlichsten Dank.

R. Sch. in **Fr.** Die Befürchtungen, die sich an das plötzliche spurlose Verschwinden unseres geschätzten Mitarbeiters Prof. Dr. Otto Harnack knüpften, haben sich erfreulicherweise nicht bestätigt. Prof. H. ist nicht, wie ursprünglich angenommen wurde, bei seinem nächtlichen Gang durch den Tiergarten einem Attentat zum Opfer gefallen, sondern hat unter dem Eindruck einer schweren nervösen Depression, die durch geistige Ueberanstrengung hervorgerufen, einer plötzlich aufsteigenden unbezwinglichen Sehnsucht nach dem Süden — er hat in Rom mehrere Jahre vor seiner Berufung an die Darmstädter Hochschule verbracht — nicht widerstehen können und sich mit dem Nachtschnellzug nach München und von dort nach Wien und Pest begeben, ist aber einige Tage später freiwillig zu seinen Verwandten nach Berlin zurückgekehrt und hat zur Wiederherstellung seiner Gesundheit ein Sanatorium aufgesucht. Die Korrektur seines Wallenstein-Aufsatzes hatte er noch in seine Berliner Wohnung sich senden lassen und prompt erledigt.

Dr. L. in **Pr.** u. a. Da noch fortgesetzt Gesuche betr. Uebernahme ständiger Korrespondentenposten für „B. und W." bei uns einlaufen, bringen wir den p. t. Autoren hierdurch ergebenst zur Kenntnis, daß wir in nachstehend verzeichneten Städten bereits Vertreter haben: Wien, Budapest, Graz, Prag, Breslau, München, Karlsruhe, Stuttgart, Hamburg, Dresden, Leipzig, Bremen, Hannover, Meiningen, Darmstadt, Weimar, Gotha, Frankfurt, Wiesbaden, Köln, Brüssel, Paris, New York, San Francisco, Petersburg, Moskau.

O. L. in **M.** — **E. K.** in **Dr.** u. a. Wir bitten unsere werten Mitarbeiter dringend, auf *jedem* Manuskript Namen und Adresse *deutlich* anzugeben, da die Begleitbriefe einerseits oft recht unleserliche Unterschriften haben, andererseits sofort separat abgelegt werden und die Eruierung der Autoren der resp. Manuskripte häufig mit sehr zeitraubenden Nachforschungen verbunden ist.

F. K. in **R.** Leserlich geschriebene oder mittels Schreibmaschine hergestellte Manuskripte wird jede Redaktion lieber und schneller erledigen als solche, die förmlich dechiffriert werden müssen und stellenweise überhaupt nicht zu enträtseln sind. Das gilt nicht nur für Sie allein.

Dr. E. in **K.** Die Unver—frorenheit der früheren Geliebten des berüchtigten Banknotenfälschers Grünenthal, die Vertreter der Berliner Presse zu einem five o'clock-tea ins Olympia-Riesentheater zu laden, um ihnen die „wahren" Gründe ihres öffentlichen Auftretens als „Göttin der Schönheit" mitzuteilen, ist erfreulicherweise von mehreren Berliner Tageszeitungen gebührend zurückgewiesen worden. Weit schuldiger als diese junge Person sind natürlich die famosen „Manager", die hinter ihr stehen und die Presse auf solch dummdreiste Weise zu einer widerlichen Reklame für die Heldin einer Sensationsaffäre verleiten möchten. Die Berliner Theaterdirektoren haben indes keinen Grund, durch eine öffentliche Erklärung, wie Sie anregen, die Leiter des Olympiatheaters von ihren Rockschößen abzuschütteln; denn die Schaustellungen dieser „Riesenbühne" haben mit Bühnenkunst in *unserm* Sinne so wenig zu thun wie die Produktionen irgend eines Zirkus oder Affentheaters. Die zünftigen Leute vom „Brettel" dagegen hätten unseres Erachtens allen Grund, dagegen zu protestieren, daß die Heldinnen unsauberer Sensationsprozesse sich ohne jede Vorbildung in ihre Reihen drängen resp. durch profitlüsterne Agenten, die auf die thörichten Instinkte der großen Masse spekulieren, drängen lassen. Es wäre zu wünschen, daß unsere angesehenen Tagesblätter weder in Form von Inseraten, noch von bezahlten Reklamen, geschweige denn durch selbständige Besprechungen derlei unzweideutige „künstlerische" Produktionen bekannt machten und förderten.

Frau von S. auf **Gr. B.** Wie wir über August Scherls Broschüre „Berlin hat kein Theaterpublikum" denken? Nun, wir sehen die von Herrn Scherl proponierte gleichzeitige Gründung von vier neuen Volkstheatern auf Kosten der Stadt Berlin als eine Utopie an und erblicken, falls wider Erwarten der kühne Plan sich dennoch ganz oder teilweise verwirklichen sollte, in dieser Neugründung kein Heil für die dramatische Kunst, denn kein Kundiger wird behaupten wollen, daß die in städtischem Besitz befindlichen Bühnen anderer Großstädte mehr und Besseres leisten und sich volkstümlicher halten als Hoftheater und große Privattheater. Was Herrn Scherls praktische Reformvorschläge anbetrifft, die den Besuch der Theater für das Publikum bequemer gestalten sollen, so ist manches in seinen Ausführungen gewiß ernstlicher Erwägung wert und ließe sich von den schon bestehenden Theatern ausführen. Die Garderobenräume in Scherls Idealtheatern scheinen uns freilich bedenklich einer Mausefalle zu gleichen. Von solchen Einwänden abgesehen, können wir die Verbreitung einer Broschüre, die die weitesten Kreise für das Theater ernsthaft interessieren will, in mehr als 500 000

Exemplaren nur als eine sehr dankenswerte That bezeichnen, zumal dem Verfasser und Selbstverleger infolge der Gratisverteilung und Versendung nicht der geringste pekuniäre Gewinn daraus erwächst und Herr Scherl, wie gesagt, auch die qu. Theater weder auf eigene Faust, noch als Mitglied eines Kapitalisten-Konsortiums oder auf dem Wege der Subskription, die dem Lokal-Anzeiger-Mann nicht schwer fiele, erbauen will.

W. S. in T. Gr. P. Für Ihre Zwecke empfehlen wir Ihnen zum Studium: G. Freytag, Die Technik des Dramas; Avonianus, Dramat. Handwerkslehre; H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Dramaturgie des Schauspiels, Dramaturgie der Oper; E. Frey, Aus der Werkstatt des Schauspielers; E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst; Neitzel, Opernführer. Manch brauchbare Einzelheit findet sich in den Theaterlexicis von Herloßsohn, Gettke und Oppenheim. Jos. Kürschners Theaterlexikon, das vom Leipziger Bibliogr. Institut vor Jahren angekündigt wurde, ist leider nie erschienen. Falls Sie sich eingehend mit dem Drama und Theater des XIX. Jahrhunderts beschäftigen wollen, wären auch die dramaturgischen Schriften von A. Frenzel, P. Lindau, A. Klaar, W. Rötscher, A. Müller-Guttenbrunn, E. Reich, J. Volkelt, F. Wehl, E. Steiger, H. Sittenberger, L. Nelten u. a., zum Teil allerdings mit großer Vorsicht, zu benutzen.

Adolf K. in M. Wir können im Briefkasten nur Fragen von gewissem allgemeinen Interesse behandeln. Fragesteller, die direkte briefliche Mitteilung wünschen — NB. nur in wirklich wichtigen und dringlichen Fachangelegenheiten — wollen stets ein adressiertes und frankiertes Couvert für die Rückantwort einsenden.

L. T. in W. u. a. Ueber das augenblickliche Engagement oder den Aufenthaltsort von Bühnenmitgliedern giebt der „Neue Theater-Almanach" Aufschluß, den Sie im Theatercaffé Ihrer Stadt sicherlich einsehen können. Event. versuchen Sie es mit einem Inserat in dem offiziellen Organ der „Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger" oder fragen bei den diversen Agenturen an.

Baron W. auf ? Besten Dank für Ihre interessante Zuschrift. Aber Ihrem Wunsch, den Berliner Theatern noch mehr Raum in unserm Blatte zu gewähren, können wir im Interesse unserer zahlreichen Leser im Reich und im Ausland nicht entsprechen. Durch die mindestens in jedem 2. Hefte erscheinenden Mitteilungen „Von den Berliner Theatern" und die besondere Rubrik „Berliner Bühnenkünstler" sowie durch die umfangreichen Artikel über die Kgl. Bühnen in Nr. 7 und Nr. 9 werden wir der Bedeutung Berlins als Reichs- und Theaterhauptstadt völlig gerecht. Berlin ist noch nicht die Welt, und „Bühne und Welt" soll beileibe kein Berliner Lokalblatt sein, sondern ein Zentralorgan für das gesamte Theaterwesen. Wir werden übrigens in dieser Angelegenheit gern Stimmen aus dem Leserkreise hören.

Dr. L. in W. Auch wir haben mit Kopfschütteln gelesen, daß Ihr Herr Oberbürgermeister die „Hermannsschlacht" als ein „Schandstück" bezeichnet und gewünscht habe, Müller-Guttenbrunn solle „fidele" Stücke aufführen oder wenigstens aus Tragischem und Komischem eine „Melange" herstellen. Nein, er gefällt uns nicht, der neue Bürgermeister, und wir begreifen vollkommen, daß infolge solcher künstlerischer Borniertheit in den das neue Theaterunternehmen patronisierenden Kreisen Direktor Müller-Guttenbrunn, wie es heißt, bereits „amtsmüde" ist und durch einen kundigen Thebaner von Luegers Gnaden ersetzt werden soll.

Zukunft. Bücher, die „Kunst des Vortrags" ohne Lehrer zu erlernen, giebt es allerdings eine ganze Reihe, z. B. von Palleske, Calmberg, Agnese Schebest, Benedix. Wir glauben aber nicht, daß das Studium solcher theoretischen Werke ohne gleichzeitige oder nachfolgende mündliche praktische Unterweisung durch einen tüchtigen Fachmann zum gewünschten Ziele führt.

Wie's gemacht wird. Einen unter dieser Spitzmarke in Nr. 7 des trefflichen „Kunstwart" gebührend festgenagelten Korruptionsversuch schlimmster Art wollen auch wir hier zu Nutz und Frommen weiterer Kreise niedriger hängen:

„Geehrte Redaktion! Jede ganze oder teilweise Wiedergabe einer der meinen Sendungen beigefügten Besprechungen oder jede eigene Besprechung meiner Verlagsartikel vergüte (!) Ihnen in angemessener Höhe durch Postanweisung im Laufe des April 1899. Bitte nochmals um gefl. Einsendung von Belegnummern.

Dresden. Hochachtungsvoll
A. Bock
Hofmusikhändler."

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stümcke, für die Inserate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.

Druck und Verlag von Otto Elsner, Berlin S., Oranienstr. 141.

Bühne und Welt

Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Kunst.

Monatlich 2 reich illustrierte Hefte, enthaltend:

Abhandlungen und kritische Besprechungen über neue oder neueinstudierte Opern und Schauspiele; **Biographien und kritische Würdigungen** hervorragender deutscher und ausländischer Bühnenleiter, Künstler und Künstlerinnen der Gegenwart und Vergangenheit; **Studien und Essays** dramaturgischen, litterarischen und musikgeschichtlichen Inhalts, **Beiträge zur dramatischen Stoff- und Motivgeschichte,** sowie zur **Geschichte einzelner Theater und verwandter Kunstinstitute, Kulturhistorisches** über die Stellung der Bühnenkünstler; **Memoiren und autobiographische Plaudereien** bekannter zeitgenössischer Bühnenleiter, ausübender Künstler, Dramatiker und Komponisten. **Diskussion** einschlägiger Zeit- und Streitfragen.

Novellen, Skizzen und Plaudereien, deren Sujet vornehmlich dem Theaterleben entnommen ist, Gedichte, kleine Mitteilungen, Anekdoten bilden den unterhaltenden Teil von **„Bühne und Welt"**

Ein **reicher,** teils **ornamentaler,** teils **illustrativer Bildschmuck** belebt und ergänzt den Text von **„Bühne und Welt".** Besonderes Interesse dürften die nach eigens für **„Bühne und Welt"** angenommenen

Scenenbildern hervorragender dramatischer Novitäten auf ersten Bühnen

erregen, die jedes Heft von **„Bühne und Welt"** enthalten wird.

Porträts der im Text besprochenen Persönlichkeiten, Kostüm- und Gruppenbilder, Aufnahmen von Theatergebäuden, Interieurs, Facsimiles von Handschriften etc. sind dem Texte eingefügt oder auf besonderen Kunstblättern beigegeben.

Zur Aufbewahrung der in jedem Heft enthaltenen Kunstbeilagen (Schauspieler- und Künstlerporträts) **erhält jeder Jahresabonnent einen eleganten Porträtkasten gratis.**

Abonnementspreis pro Quartal . . . . . 3,— M.
do. **pro Jahr mit Porträtkasten 12,— M.**

Bestellungen an jede Buchhandlung oder direkt an den Verlag von

BERLIN S.42. **Bühne und Welt**
Otto Elsner.

Verlag von **F. Fontane & Co., Berlin W.**

Das

litterarische Echo

Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde

Herausgeber: **Dr. Joseph Ettlinger**

Sammel-Organ für alle litterarischen Interessen

Essais, Biographien, Kritiken aus angesehenen Federn — Litteraturbriefe aus allen Kulturländern — Gedrängte Revue der in- und ausländischen Zeitschriften — Vollständige Bibliographie — Porträts — Proben aus neu erschienenen Werken — Nachrichten

Unentbehrlich für jeden Gebildeten, der sich über die litterarische Bewegung des In- und Auslandes auf dem Laufenden erhalten will

Preis vierteljährlich Mark 2,—

Probenummern kostenfrei

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postämter

東亞主筆玉井喜作

„OST-ASIEN"

Monatsschrift für Handel, Industrie, Politik, Wissenschaft, Kunst etc.

Herausgeber und Chefredacteur:

誌雜 Kisak Tamai 刊月

aus Japan.

Preis für 1 Nummer 1 M., für 1 Jahrgang 10 M.

Anzeigenpreis: 1 Seite 50 M.,
2/3 S. 40 M., 1/2 S. 30 M., 1/3 S. 20 M., 1/4 S. 15 M.

Postnummer 5845.

Patent-, Muster- und Markenschutz für Japan

vermittelt auf
schnellstem, billigstem und sicherstem Wege

die Expedition von „Ost-Asien"
Zimmerstr. 11, BERLIN SW.

Reclam's Universal Bibliothek

bietet in mehr als 3700 Nummern à 20 Pfennig vielseitigen Lesestoff sowohl zur Unterhaltung als auch zum Studium. Ausführliche Verzeichnisse gratis durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verleger

Philipp Reclam jun. in Leipzig.

Reclam's Universum

Illustrierte Familienzeitschrift

ist das specielle Organ der gebildeten Familien. Das Universum bringt nicht nur spannende Romane und Novellen unserer ersten Autoren, sondern auch allgemein interess. Aufsätze aus allen Gebieten d. Wissenschaft. Der Bilderschmuck steht auf künstl. hoher Stufe. Alle 14 Tage 1 Heft à 60 Pf. = 50 Kr. ö.W.

Abonnement und Probenummern durch jede Buchhandlung.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Die Berliner Königliche Oper.

Die Königliche Oper in Berlin, eine der berühmteſten Kunſtſtätten ihrer Art, hat, bis ſie zu ihrer Höhe gelangt iſt, eine verhältnismäßig raſche Entwickelung durchgemacht, dank der kunſtſinnigen Unterſtützung, die ihr von jeher durch Preußens Herrſcher zugefloſſen. Als Wien, Dresden, München und eine ganze Reihe kleinerer deutſcher Städte ſich ſchon längſt guter, zum Teil recht bedeutender Operninſtitute erfreuten, war in Berlin noch keine Spur davon vorhanden. Erſt dem in jeder Beziehung großen Friedrich II. verdankt die jetzige Reichshauptſtadt eine Oper und ein eigens dafür erbautes Opernhaus. Was vor dem Jahre 1742 an derartigen Schauſtücken in Berlin geſehen und gehört worden, das waren nur gelegentlich, bei Hoffeſtlichkeiten veranſtaltete Spiele ähnlicher Art, denen es freilich an Glanz und Pracht auch nicht fehlte, da die Tänze dabei eine Hauptrolle ſpielten, aber eigentliche Opern waren es nicht. Dafür war ja nicht einmal ein Haus und natürlich auch keine ſtehende Bühne vorhanden. Nur vorübergehend wurden Einrichtungen hierfür getroffen, meiſt im Schloſſe ſelbſt; Herrſchaften, welche dem Hofe nahe ſtanden, beteiligten ſich hauptſächlich als Tänzer, hübſche Stimmen fanden ſich auch wohl in bürgerlichen Kreiſen, und dazu wurden dann einige italieniſche Sänger verſchrieben, ſo daß ein der Oper ähnliches Ding zuſtande kam.

Das geſchah aber auch erſt unter dem prachtliebenden Kurfürſten Friedrich III., welcher Preußen zu einem Königreiche erhob. Zwar ſollen ſchon im Jahre 1616 zwei italieniſche Sänger nach Berlin verſchrieben worden ſein, doch iſt nicht nachzuweiſen, zu welchem Zweck. Dann verlautet überhaupt nichts mehr bis zum Ende des Jahrhunderts. Man begnügte ſich mit einer Art von Hofkapelle, welche ſchon ſeit 1570 (Kurfürſt Joachim II.) beſtand, und der dann ebenfalls Preußens erſter König eine beſondere Sorgfalt zuwendete, ſo daß ſchließlich der Etat für dieſelbe nicht weniger als 6508 Thaler ausmachte. Außerdem waren noch für rauſchende Begrüßungsfanfaren und ſonſtige Präſentationen vierundzwanzig prachtvoll uniformierte Trompeter und Pauker angeſtellt, ein Elitekorps mit Dienern und Pferden, für welches extra noch 5856 Thaler verbraucht wurden. Nun, die Welt weiß, wie jäh mit dem Tode des erſten Königs dieſe ganze Herrlichkeit erloſch. Mit dem Regierungs-

Digitized by Google

Josef Sucher

antritt Friedrich Wilhelms I. machte derselbe Federstrich, welcher Hunderte von Hofbediensteten verabschiedete, auch der ganzen Hofkapelle samt dem Trompeterkorps ein Ende, und so war es denn in Berlin bis zum Jahre 1740 mit Musik und musikalischen Aufführungen überhaupt vorbei.

Anders geartet war bekanntlich dieses zweiten preußischen Königs Sohn und Nachfolger Friedrich II. Sechzehn Jahre war er alt, als er den Vater 1728 auf einer Reise nach Dresden begleitete, wo unter den großartigen Festivitäten, welche den hohen Gästen zu Ehren veranstaltet wurden, die damals schon zu höchster Blüte entwickelte Oper in erster Reihe stand, und der Eindruck auf den Kunstsinn des jungen Kronprinzen, nicht nur der Oper, sondern mehr noch der instrumentalen Leistungen der vorzüglichen Kapelle, war ein so berauschender, daß er ihm für immer verblieb. Aber erst später, nachdem dem Kronprinzen in Rheinsberg ein eigener kleiner Hofstaat eingerichtet worden, konnte er sein Augenmerk auf Bildung einer guten Musikkapelle richten, und das mußte noch heimlich und mit allerhand Finessen geschehen. Wenn in den Rechnungen einige „Laquaien vor musikalische Amusements" figurierten, so hatte der König dagegen wohl nichts einzuwenden, für eine Kapelle jedoch würde er zweifellos nicht einen Groschen bewilligt haben. Diese kleine, aber ausgezeichnete Kapelle brachte Friedrich, als er den Thron bestieg, mit nach Berlin, und sie ist es, aus welcher die jetzige Königliche Kapelle hervorgegangen ist.

Mit einem wahren Feuereifer ging der achtundzwanzigjährige König Friedrich, trotz der bald nach seinem Regierungsantritt ausbrechenden schlesischen Kriege, an die Ausführung des Planes, in Berlin eine glänzende Oper zu errichten. Auf dem damals wüsten Platze vor der Lindenpromenade wurde der Bau eines Opernhauses begonnen, dessen Beschleunigung der König selbst vom Feldlager aus betrieb. Die namhaftesten Sänger wurden engagiert, und schon am 7. Dezember 1742 wurde die Oper, obwohl das Haus noch lange nicht fertig war, mit „Cäsar und Cleopatra" von C. H. Graun eröffnet, einem der bedeutendsten Komponisten der damaligen Zeit, der auch als Kapellmeister an der Spitze der Berliner Königlichen Oper stand und in dieser Stellung bis zu seinem Tode verblieb. Ueber die verschwenderische Pracht der neuen Oper urteilen alle Zeitgenossen einstimmig. Der König scheute auch kein Geld, um das denkbar Beste zu bieten, und da er den Sängern bis zu 4000 Thalern Gehalt zahlen ließ, so war Berlin bald einer der Mittelpunkte für die italienischen Gesangskünstler. Auch dem Ballett wurde die größte Sorgfalt gewidmet, sowie dem französischen Schauspiel, für welches auf dem Gensdarmenmarkte sogar ein eigenes kleines Theater erbaut wurde. Die Oper war natürlich eine rein

Felix Weingartner

Digitized by Google

Dr. Carl Muck

Carl Tetzlaff

italieniſche, denn eine andere gab es damals noch nicht, und wenn König Friedrich auch nur Werke deutſcher Komponiſten zuließ, ſo komponierten dieſe doch ebenfalls nur italieniſche Opern mythologiſchen und heroiſchen Inhalts.

Der ſiebenjährige Krieg machte dieſem Glanze ein Ende, und nach dem Hubertsburger Frieden war auch der Kunſteifer des Königs geſchwunden. Mit dem Engagement der Sängerin Gertrud Schmehling-Mara erwuchs zwar noch eine kurze Nachblüte, aber nach ihrem Abgange erloſch das Intereſſe des großen Friedrich für ſeine Oper ſo gänzlich, daß er ſie gar nicht mehr beſuchte und eine Zeit lang ſogar mit dem Plane umging, das Inſtitut zu verpachten. Dazu kam es nun zwar nicht, aber es war kein Wunder, daß der Verfall mit Rieſenſchritten hereinbrach.

Sehr reges Intereſſe wendete Friedrich Wilhelm II. der Bühne zu. Er baute die Theater in Potsdam und Charlottenburg, übernahm das Döbbelinſche Privattheater, in welchem auch ſchon kleine Singſpiele gegeben wurden, als Nationaltheater und wies ihm das franzöſiſche Schauſpielhaus als neue Heimſtätte an. Er engagierte dafür den berühmten Schauſpieler und Dichter A. W. Iffland als Generaldirektor, und wenn die italieniſche Hofoper unter Leitung des Baron von Reck zunächſt auch ſtreng davon getrennt blieb, ſo war es doch nicht zu verhindern, daß in dieſem Nationaltheater das Singſpiel immer größeren Umfang gewann und ſich ſchließlich zu einer völligen deutſchen Oper entwickelte. Das war das Verdienſt des Kapellmeiſters Bernh. Anſelm Weber, welcher endlich ſogar die Werke von Mozart und Gluck aufführte und damit der italieniſchen Oper im Opernhauſe, welche von ihrem alten Glanze nichts mehr zu bieten vermochte, den Boden ganz entzog. Mit dem Einmarſch der Franzoſen 1806 löſte ſie ſich denn auch völlig auf, und das Opernhaus wurde ein Magazin. — Das Nationaltheater ſpielte weiter, und nach dem Frieden von Tilſit war es dann entſchieden, daß Berlin nur noch ein Königliches Opernhaus und ein Königliches Schauſpielhaus hatte. Iffland erhielt den Titel eines Direktors der Königlichen Schauſpiele. Die deutſche Oper hatte ſo weſentliche Fortſchritte gemacht, daß ſie die Werke aller damals bekannten Komponiſten aufzuführen vermochte, auf

Emilie Herzog

Marie Götze

Digitized by Google

Joſefine Reinl

dem Repertoire erſchienen nicht nur Mozart und Gluck, ſondern auch Méhul, Cherubini, Boieldieu, Roſſini, ſogar ſchon Spontinis „Veſtalin“ und „Cortez“, ſowie Beethovens „Fidelio“. Des bedeutendſten Rufes als Komponiſt erfreute ſich von Paris aus Gasparo Spontini, deſſen perſönliche Bekanntſchaft der König Friedrich Wilhelm III. dort gemacht hatte, und Verhandlungen mit ihm führten zu einem Engagement, von dem man ſich für die Berliner Königliche Oper goldene Zeiten verſprach. Im Juli 1820 trat er ſein Amt als Königl. Preuß. Generalmuſikdirektor mit der Vorführung ſeines „Cortez“ an. Er fand nicht nur eine ausgezeichnete Kapelle, ſondern auch ein Soloperſonal vor, mit dem die höchſten Ziele erreicht werden konnten.

Die hoch geſpannten Erwartungen, welche man an den Eintritt Spontinis geknüpft, erfüllten ſich indeſſen nicht. Hauptſächlich trug der Komponiſt ſelbſt die Schuld, daß infolge der ihm urſprünglich gemachten Zugeſtändniſſe und bei ſeiner hochgradigen Reizbarkeit fortwährende Reibungen ſowohl mit dem Leiter des Inſtituts, dem General-Intendanten Graf von Brühl (1815—1828), wie mit deſſen Nachfolger Graf von Redern (1831—1842) ſtattfanden, die ſchließlich Dimenſionen annahmen, daß auch das Publikum Partei ergriff, für und wider Spontini. Der Streit endete mit einer eklatanten Niederlage des Maeſtro, allerdings erſt nach einundzwanzig Jahren. Sein Nachfolger im Amte als Generalmuſikdirektor wurde Giacomo Meyerbeer, welcher freilich nur bei beſonderen feſtlichen Gelegenheiten ſeines Amtes waltete. Als wirklicher Kapellmeiſter war Wilhelm Taubert thätig, mit ihm etwas ſpäter Heinrich Dorn, dann Karl Eckert und Robert Radecke.

Der Abgang des berühmten Maeſtro hatte für das Aufſtreben der Berliner Oper keine nachteiligen Folgen, eher das Gegenteil, denn ſie konnte ſich nun unter den nachfolgenden Intendanten Karl Theodor von Küſtner (1842—1851) und Botho von Hülſen (1851—1886) viel freier und vielſeitiger entfalten, als dies unter der faſt abſoluten Herrſchaft eines Mannes, der über der Leitung des Ganzen zu ſtehen glaubte, möglich geweſen war. Daneben wurde auch dem ſelbſtändigen Ballett die größte Sorgfalt zugewendet, und in Paul Taglioni und Peter Hertel fanden ſich ein Ballettmeiſter und ein Komponiſt zuſammen, welche das Vorzüglichſte leiſteten, ſo daß das große Berliner Ballett wohl einzig in ſeiner Art daſtand.

Die Oper wurde darüber jedoch nicht vernachläſſigt, und man war ſtets beſtrebt, die ausgezeichnetſten Kräfte in derſelben zu ver-

Marie Dietrich

Thereſe Rothauſer

Digitized by Google

Thekla Gradl

einigen. Wir nennen nur die Damen Johanna Jachmann-Wagner, etwas ſpäter Pauline Lucca, Vilma v. Voggenhuber, Marianne Brandt, noch ſpäter Lilly Lehmann, Mathilde Mallinger, Eliſabeth Leiſinger, Marie Renard; wir nennen die Tenöre Theodor Formes, vor allen Albert Niemann, dann Rothmühl, Ernſt, die Baritone Betz, Salomon, Schmidt, die

Emmy Destinn

Bäſſe Fricke, Krolop. Es verging keine Saiſon, in welcher nicht mehrere für Berlin neue Werke zur Aufführung gelangten, und namentlich ließ ſich dies Herr von Hülſen angelegen ſein. Schon ſein Vorgänger legte naturgemäß den größten Nachdruck auf die Meyerbeerſchen Opern, welche in jener Zeit dominierend waren, brachte auch ſchon, da Richard Wagner daneben ſich Bahn zu brechen begann, deſſen „Fliegenden Holländer" und „Rienzi", denen dann Herr von Hülſen „Tannhäuſer", „Lohengrin", „Triſtan und Iſolde", „Meiſterſinger von Nürnberg", „Walküre" und „Siegfried" folgen ließ. Bis zum ganzen Nibelungenring vermochte er ſich nicht aufzuſchwingen.

Dies blieb ſeinem Nachfolger, dem jetzigen General-Intendanten Grafen Bolko von Hochberg vorbehalten. Gerade für die Oper konnte das ſchwierige Amt eines Leiters nicht leicht in geeignetere Hände gelegt werden, denn Graf Hochberg war lange zuvor ſchon bekannt als vortrefflicher Muſiker, der ſich ſelbſt auch als ſchaffender Komponiſt mit Auszeichnung bethätigte. Es zeigte ſich bald, daß er die Pflichten eines General-Intendanten mit allem Ernſte zu erfüllen beſtrebt war und ſich bemühte, dem Publikum zu bieten, was es von einer Königl. Oper als populärem Inſtitut zu erwarten eine gewiſſe Berechtigung hat. Mancherlei Reformen waren nötig; ſie wurden ohne Anſehen der Perſon und ohne Rückſicht auf hergebrachte Gepflogenheiten durchgeführt. Das gab Verſtimmungen aller Art, aber nach kurzer Zeit ſchon überzeugte man ſich, daß der neue Intendant nur das Beſte wollte, ſelbſt ſeine perſönlichen Neigungen für die klaſſiſche Muſik, insbeſondere für Mozart, gegenüber dem allgemeinen Verlangen nach den neuen Kunſtwerken willig in den Hintergrund treten ließ. Das ihm anvertraute Inſtitut nach jeder Richtung hin zu heben und den weitgehendſten Anſprüchen an eine Königliche Oper zu genügen war ſein eifrigſtes Beſtreben. Der glänzende Umbau der innern Räume des alten Opernhauſes, die Einrichtung des früheren Konzertſaales zu einem Foyer,

Bertha Anita Krainz

Digitized by Google

Antoinette Dell' Era

die Erwerbung des Krollschen Theaters als zweites Königl. Opernhaus, das mit seinem schattigen Park namentlich im Sommer von Wichtigkeit ist, und manches andere sind Dinge, an die sich kein anderer der früheren General-Intendanten gewagt hätte. Indessen hat auch der wechselnde Zeitgeschmack zu mancherlei Wandel im Opernhause beigetragen. So ist z. B. das einst so pompöse große Ballett ganz verschwunden. Das mag mancher bedauern, aber die Kunst des Tanzes vermag sich recht wohl auch in kleineren Ballettformen zu bewähren, selbst da, wo der Tanz nur als Ingredienz in einer großen Oper auftritt.

Für die Oper als Kunstinstitut war Graf Hochberg bemüht, vor allen Dingen erste leitende Kräfte zu gewinnen, und es dürften nicht leicht bessere Kapellmeister zu finden sein als Joseph Sucher, der feurige Interpret Wagners, der immer nur danach strebt, den großen Zug, welcher durch das Kunstwerk geht, voll wirken zu lassen; Felix Weingartner, der überall seine geniale individuelle Auffassung maßgebend sein läßt; Dr. Muck, der alle von dem Komponisten in der Partitur gezeichneten Vorschriften für die Wiedergabe mit minutiöser Genauigkeit auszuführen bemüht ist; in jüngster Zeit Richard Strauß, der den großen Ruf, welcher ihm von München her vorausgegangen, auch hier bewährt. Unter solchen Dirigenten erfreute und erfreut sich die Königliche Oper vorzüglicher Aufführungen. Diese finden um so größeren Beifall, als für die Inscenierung und Ausstattung der Werke mehr geschieht, als jemals geschehen ist, wodurch selbst Opern, die sonst nicht zu den ausgesprochenen Lieblingen des Publikums zählten, wie z. B. Lortzings Undine, Zugstücke ersten Ranges geworden sind. Zugstück! Ja, man muß es dem Intendantur-Direktor Geh. Regierungsrat Pierson nachrühmen, daß er es versteht, mit vollen Häusern zu rechnen. Das setzt für die Wahl der Stücke, für ihre Ausgestaltung, für die richtige Verwendung der ausführenden Kräfte u. s. w. ein ganz besonderes vielseitiges Talent voraus, wie es nur selten gefunden wird. Die Königliche Oper hat in Henry Pierson eine außergewöhnliche leitende Kraft gefunden, zu der sie sich nur beglückwünschen kann. Allerdings stehen ihm zwei Männer zur Seite, welche in alle die maßgebenden Ideen einzugehen und sie zu verwirklichen verstehen: Oberinspektor Fritz Brandt und Ober-Regisseur Karl Tetzlaff. Wundervoll, häufig ganz magisch wirkend sind Brandts dekorative Ausarbeitungen, maschinelle Vorrichtungen, die den Zuschauer dem Augenblick völlig zu entrücken und in die

Adolf Glaeb

Margarete Urbanska

Digitized by Google

Eloi Sylva

fern liegende Situation mitten hinein zu ſetzen vermögen; während Tetzlaff in den Arrangements, in dem ganzen Ineinandergreifen des ſceniſchen Lebens ſchon ſeit ſeiner Inſcenierung von Glucks „Orpheus“ ſich als ein Meiſter allererſten Ranges bewährt hat. — Das mannigfach wechſelnde Repertoire bedingt natürlich auch ein reich vertretenes Enſemble,

Wilhelm Grüning

und dies wird gar nicht ſelten noch durch berühmte Gäſte von andern Bühnen erweitert. Es giebt kaum einen berühmten Namen auf dem Felde der Oper, deſſen Träger das Berliner Publikum nicht im eigenen Opernhauſe kennen zu lernen Gelegenheit hat, und der dann auf der Hand liegende Vergleich fällt zumeiſt wahrlich nicht zum Nachteil der heimiſchen Künſtler aus, unter denen ſo mancher Name, der unter den Sternen erſter Größe am Kunſthimmel glänzt. So bethätigt ſich heute außerordentlich Ida Hiedler im Repertoire, die mit ſchöner Erſcheinung eine quellende, mächtige Stimme verbindet, und deren Darſtellung ſich durch Poeſie und Adel auszeichnet. Sie hat als Eliſabeth, Elſa, Eva, Margarete, Agathe keine Rivalin. In den letzten Jahren erzielte Fräulein Hiedler auch namhafte Erfolge in hochdramatiſchen Rollen, wie Fidelio u. a. Auf dem Felde der Geſangstechnik ſteht Emilie Herzog in erſter Reihe. Als Königin der Nacht und Conſtanze (Entführung) entfaltet ſie eine ebenſo entzückende reine Geſangskunſt, wie als Iſabella (Robert) und Margarete v. Valois, und damit verbindet ſie als Frau Fluth und Regimentstochter ein ſo luſtiges, neckiſches Spiel, daß die Zuhörer ſtets ihre reine Freude daran haben. Als ausgezeichnete Sängerin hat Emilie Herzog ja auch im Konzertſaal weit über Berlin hinaus Lorbeeren geerntet. Für Altpartien iſt Erneſtine Schumann-Heink gewonnen, die als Fides, Azucena, Ulrica (Maskenball), Orpheus (Gluck) längſt ſchon nicht nur von Hamburg her eine Berühmtheit geworden iſt, ſondern ſich als ſolche auch ſeit Jahren vor dem Berliner Publikum im Krollſchen Theater bewährt hat. Ihr volles, ſonores Organ gebietet über eine ſo leicht anſprechende Höhe, daß ſie auch eine Carmen muſtergiltig wiederzugeben vermag, und ihr tief eindringendes, in die darzuſtellende Rolle ſtets völlig aufgehendes Spiel reißt alle Welt zu weitgehendſtem Beifall hin. In Marie Götze findet ſie eine Kollegin, welche eine Ortrud, Brangäne, Magdalene (Meiſterſinger), aber auch eine Frau Reich in den luſtigen Weibern zu recht intenſiver Wirkung zu bringen verſteht. In großen Partien bethätigt ſich

Ernſt Kraus

Digitized by Google

mit reichem Erfolge Josephine Reinl. Ihre Valentine, Donna Anna und Amelia (Maskenball) sind vortreffliche Leistungen, und ihre Stimme ist so umfangreich, daß sie daneben auch in tieferer Stimmlage (Ortrud) Vorzügliches zu leisten vermag. Neben allen diesen haben sich auch die übrigen weiblichen Mitglieder der Königlichen Oper mannigfach in größeren Aufgaben erfolgreich hervorgethan: so Marie Dietrich als Rosine (Barbier), Gretel, Philine, Aennchen; Therese Rothauser als Mignon, Carmen, Hänsel, Elvira (Don Juan); Maria Egli, Emmy Destinn, Thessa Gradl. Bertha Anita Krainz hat sich schon häufig auch in umfangreichen Partien, wie Mignon, als vortreffliche Sängerin und lebendige Darstellerin bewährt; nicht minder Adrienne Weiß, deren Oberon, Gabriele (Nachtlager), Micaela (Carmen) u. a. lieblichen Gesang entwickeln und anmutige Erscheinungen darstellen; und für Aufgaben in tieferer Stimmlage ist Henny Pohl eine außergewöhnlich vielseitig veranlagte Künstlerin. — Der vorstehende reiche Rahmen würde indessen

Leo Slezak

dennoch eine Lücke aufweisen, wenn wir nicht auch der beiden Koryphäen unseres Balletts gedenken wollen: der unvergleichlichen Antoinette dell' Era und Margarete Urbanskas, welche auch in den kleinen selbständigen Balletten sowohl wie in den Tanzscenen innerhalb der großen Oper vollauf Gelegenheit finden, hinreißende Bilder wirklicher Grazie und eine entzückende Virtuosität ihrer Kunst entfalten zu können. Fräulein dell' Eras Ruf ist ja längst auch weit über die Grenzen ihres hiesigen Wirkungskreises hinausgedrungen.

Trotz dieses reichen künstlerischen Damenflors sind aber doch noch einige Künstlerinnen nicht in vollem Umfange ersetzt, denen wir hier noch einige Worte widmen müssen, da wir sie erst in jüngster Zeit verloren haben: Rosa Sucher, die ausgezeichnete Sängerin und geniale Darstellerin Wagnerscher Frauengestalten; Bertha Pierson, die als Senta, Rezia, Donna Anna, Santuzza, Valentine u. v. a. unvergeßliche Kunstbilder schuf, jedoch als Gattin des Intendantur-Direktors nicht länger in ihrer so hervorragenden Thätigkeit glaubte verharren zu dürfen; endlich Elisabeth Leisinger, deren herrlicher Gesang und echt weibliche Repräsentation aller Partien ihres so reichen Repertoires allen Besuchern der Königlichen Oper unvergeßlich bleiben wird.

Digitized by Google

Kurt Sommer

Paul Bulß

Julius Lieban

Robert Philipp

Baptiſt Hoffmann

Digitized by Google

Nicht minder reich vertreten wie das weibliche iſt auch das männliche Künſtlerperſonal an der Königlichen Oper. Als Vertreter der heroiſchen Tenorpartien beſitzt ſie in Eloi Sylva einen Künſtler, deſſen Rienzi, Tannhäuſer, Prophet, Robert, Hüon, Canio, Urbilder von Kraft und Größe des Stils genannt werden können. Als Ausländer bereitet ihm zwar die Sprache bisweilen mancherlei Schwierigkeiten, aber das wird ausgeglichen durch ſeine Geſangskunſt, denn trotz des mächtigen Volumens, das ſeinen Ton kennzeichnet, entwickelt er an erforderlicher Stelle eine Geſangstechnik (Titus), die in heutiger Zeit zu den größten Seltenheiten gehört. Lyriſcher Charakter iſt ſeinem Weſen verſagt, daher entzieht ſich ſeinem Darſtellungskreiſe eine Reihe von Partien, für deren Vertretung die Berliner Königliche Oper in Ernſt Kraus einen der vorzüglichſten Tenöre, welche gegenwärtig thätig ſind, als Mitglied gewonnen hat. Glänzende Erſcheinung, prachtvolle Stimme, zu Herzen ſprechender Geſang, lebensvolle Darſtellung ergeben einen Lohengrin, wie er zum zweiten Male nirgends gefunden werden dürfte, und ſein Siegfried, Siegmund, Stolzing, Fauſt,

Hermann Bachmann

Paul Knüpfer

Maſaniello ſtehen dem Schwanenritter ebenbürtig zur Seite. Ein namhafter Vertreter für ihn dürfte in Wilhelm Grüning gewonnen worden ſein, der ſich neben Kraus ſchon als Lohengrin und Stolzing ehrenvoll behauptet hat. Als Dritter in dieſem Bunde iſt jüngſt noch der jugendliche Leo Slezak getreten, deſſen prachtvolle Stimme als Lohengrin, deſſen Kraft und Eindringlichkeit der Darſtellung als Floreſtan allein ſchon zu den ſchönſten Hoffnungen für unſere Oper berechtigen. Der lyriſche Tenor iſt vertreten durch Kurt Sommer und Robert Philipp, zwei treffliche Künſtler, von denen der erſtere durch ſeine klangvolle, ſympathiſche Stimme, der letztere durch ſein lebendiges Spiel beſonders ausgezeichnet iſt. Umfangreich iſt das Feld des Tenorbuffo Julius Lieban, der ſeinerzeit mit Angelo Neumanns Nibelungentheater nach Berlin kam und für die Königliche Oper engagiert wurde. Mime! das war eine Meiſterleiſtung, und ſie iſt es geblieben bis heute; doch kommen auch dem David (Meiſterſinger), Peter Iwanow, Pedrillo, Junker Spärlich die ſeltene Eigenart dieſes Künſtlers zugute. Als Bariton iſt Paul Bulß in erſter Reihe zu nennen. Doppelt iſt er heimiſch gerade an der Berliner Oper, denn ſchon von Geburt iſt er ein echter Märker, und auch ſeine Ausbildung als Sänger hat er in Berlin genoſſen. Sein Geſang dringt zu Herzen; man kann wohl ſagen, daß Paul Bulß allein es

Digitized by Google

Emil Stammer

Josef Mödlinger

geweſen iſt, der als Tonio das merkwürdige Vorſpiel zu den Bajazzi berühmt gemacht hat. Es giebt gegenwärtig auf der ganzen deutſchen Opernbühne wohl kaum einen Künſtler, der es ihm als Sänger in Partien wie der Jäger im Nachtlager, Wolfram, Graf Luna u. a. gleichthut. Seine Darſtellung bewahrt ſtets einen vornehmen Charakter, deshalb iſt er der beſte deutſche Don Juan, den wir kennen, und trotz allen Humors verleugnet ſich der Kavalier ſelbſt dann nicht, wenn er als luſtiger Figaro (Barbier) die Bühne betritt. Die Eigenart des Künſtlers kennt keinen Rivalen. Anders geartet iſt ſein Fachkollege Baptiſt Hoffmann, der trotz der kurzen Zeit ſeiner Mitgliedſchaft an der Königlichen Oper als Nelusco, Zar Peter, Lotharo, Papageno, Holländer, Kurvenal u. a. ſich als vielſeitig und glücklich veranlagter Künſtler mit wundervoller Stimme erwieſen hat. Nicht minder haben ſich auch Hermann Bachmann als Hans Sachs, Wotan, Gunther, Fluth, ſowie Rudolf Berger als Telramund, Tonio (Bajazzi) viel verſprechend eingeführt, während Rudolf Kraſa ſchon ſeit Jahren den Biterolf, Beckmeſſer, Faſolt u. v. a. Rollen in anerkannter Tüchtigkeit vertritt.

Kurz können wir uns endlich über die Bäſſe faſſen, denn lange ſchon hat ſich Emil Stammer als Oberprieſter, Comthur (Don Juan), Saraſtro, Falſtaff mit ſeinem Fundamentalbaſſe eingebürgert, während Joſeph Mödlinger zwar mit ihm wechſelt, daneben aber auch das heitere Element eines Baſilio (Barbier) und Osmin vertritt, ſowie der Wagneroper in König Marke, Hunding, Fafner, Hagen eine ausgezeichnete Stütze iſt und auch im Mephiſto und Bertram das dämoniſche Element trefflich zu verkörpern weiß. Wirkungsvoll hat ſich auch der Nachfolger Krolops, Paul Knüpfer, einzuführen gewußt, denn ſein van Bett, Bartolo (Barbier), Kellermeiſter (Undine), Leporello, Sulpice (Regimentstochter) ſind hervorragende Leiſtungen.

Rudolph Berger

Es erübrigt noch, mit einigen Worten des größten Künſtlers der Königlichen Oper, nämlich der Königlichen Kapelle zu gedenken. Wenn von ausgezeichneten Orcheſtern die Rede war, ſo pflegte man die Wiener Philharmoniker, die Königlich Sächſiſche Hofkapelle, das Pariſer Conſervatoire-Orcheſter als die erſten zu bezeichnen. Von Berlin war niemals die Rede, und doch

Digitized by Google

C. Halir

gehörten und gehören große Künſtler, deren Leiſtungen ſich mit jedem meſſen können, dem Berliner Inſtitute an. Der Grund hierfür iſt alſo nicht darin zu ſuchen, daß etwa die Qualität der einzelnen Kapellmitglieder zu wünſchen übrig ließ, ſondern es fehlten eben die richtigen Dirigenten. Die Dirigenten-Traditionen von Wien, Dresden, München, wo Perſönlichkeiten wie Hans von Bülow, Hermann Levi, Johann Herbeck, Wilhelm Jahn, Hans Richter und andere am Pulte ſtanden, hat eben Berlin nicht aufzuweiſen, und daraus erklärt es ſich, daß in der Beurteilung der maßgebenden muſikaliſchen Welt Berlin ſtets zu kurz kam.

Durch die Berufungen von Felix Weingartner, Karl Muck und — last not least — Richard Strauß iſt ein geradezu epochemachender Wandel eingetreten. Heute ſteht die Berliner Königliche Kapelle unbeſtritten obenan. Ihre Dirigenten erfreuen ſich eines direkt internationalen Rufes. Weingartner und Strauß, und in neueſter Zeit auch Dr. Muck haben mit außergewöhnlichen Erfolgen in den großen europäiſchen Muſik-Zentren wie Paris, London, Petersburg, Moskau, Wien, Madrid dirigiert und den Ruhm Berlins in weite Kreiſe getragen.

Hugo Dechert

Die Disziplin der Königlichen Kapelle kann unter ſolchen Leitern natürlich nur die denkbar beſte ſein, und die Leiſtungen müſſen allmählich einen ſolchen Grad der Vollendung erreichen, daß er wohl nirgends übertroffen werden kann.

An der Spitze der Geiger ſtehen drei Konzertmeiſter von Bedeutung, deren hervorragendſter, Profeſſor Karl Halir, der berufenſte Vertreter der großen Spohr-Joachimſchen Schule iſt. Die Kammervirtuoſen Schubert (Klarinette) und Prill (Flöte) ſind anerkannte Meiſter ihres Inſtruments, nicht minder die Herren Lübeck und Dechert (Cello). Berlin darf mit Stolz auf dieſe Künſtlervereinigung und ihre Leiter blicken.

B. Deſſau

Photographien: Ateliers W. Höffert, J. C. Schaarwächter, „Victoria" (P. Gericke), Lindner, W. Nerſten in Berlin; Rob. Graul-Bad Elſter, Benque & Kindermann-Düſſeldorf, Langhans-Prag, F. Möller-Halle a. S.

Digitized by Google

Wilhelm Jordan.

Zum 8. Februar 1899.

Das Jahr 1819 war ein glückliches für die deutsche Dichtung und Sprache. Der endlich siegreiche Kampf wider den corsischen Eroberer hatte das, was Deutschlands Schrifttum nach einem Ausspruch des Weimarer Altmeisters so lange gefehlt hatte, nationaler Gehalt, nationale Begeisterung, in üppiger Fülle gedeihen lassen. An Talenten war niemals Mangel gewesen, wie gleichfalls kein geringerer als Goethe anerkannte. 1819 bestätigte es, ja mehr als das: in den verschiedensten Landen deutscher Zunge keimte schöpferische Kraft, die in ihrer Akme Werke schuf, an denen die prüfende Mit- und Nachwelt freudig den Stempel des Genius anerkennen kann. Dem Schoße der auf altmärkischem Boden längst heimisch gewordenen Réfugiéfamilie entsproß damals Theodor Fontane, der deutschen Schweiz wurde in Gottfried Keller ihr größter Sohn geschenkt und auf Dithmarschens freiheitsfrohem Boden erwuchs in Klaus Groth ein Meister niederdeutscher Sprachkunst, in Preußens Ostmark endlich ein neuer praeceptor Germaniae in Wilhelm Jordan. Auch ein vielseitiges und gefälliges Formtalent ließ dies schöpferfrohe Jahr in Friedrich Bodenstedt unserer Litteratur erstehen.

Nur Klaus Groth und Wilhelm Jordan weilen von den Genannten noch in unserer Mitte. Vor wenigen Monden erst sanken Palmen und Kränze auf Fontanes frischen Hügel. Je rascher sich in den letzten Jahren die Schar der um das Schrifttum unseres Jahrhunderts verdienten Männer lichtete und je häufiger der Nekrologschreiber sein ernstes Ehrenamt antreten mußte, um so freudiger wird Deutschland am 8. Februar und am 24. April dieses Jahres zwei trefflichen Söhnen die Lorbeerspende reichen, die durch ein Leben, köstlich an Dauer, innerem Gehalt und äußerer That, verdient ist. Die Erreichung des siebzigsten oder achtzigsten Lebensjahres bietet gewiß oft nur den einzigen und rein äußerlichen Anlaß, einen in Amt und Ehren ergrauten Mann zu feiern. Trifft diese Ehre aber Poeten und gar solche, die nie um Augenblicksruhm und Modeerfolge gerungen, so hat die Nation in den allermeisten Fällen eine Versäumnis gut zu machen, eine Dankesschuld abzutragen. Wilhelm Jordan hat es verschmäht, sich in seinem dichterischen Schaffen von äußeren Erwägungen über die jeweilige litterarische Mode und Richtung bestimmen und leiten zu lassen; er hat auf die Armen im Geiste niemals Rücksicht genommen, zwar seine leitenden Ideen und kardinalen Grundsätze im Leben und Dichten so häufig und so eingehend und

faßlich wie irgend möglich vorgetragen, aber immer hat er vom Leſer willige Hingabe, eigene Gedankenarbeit und einen gewiſſen ethiſchen Sinn verlangt. Die Maſſe durch ſtarke, äußere Effekt- und Kunſtgriffe zu locken und zu hypnotiſieren, oder wohl gar auf ihre niedern Inſtinkte zu ſpekulieren, war Jordan von jeher ein Greuel. Den Abſatz ſeines berühmteſten Buches hätte er leicht verzehnfachen können, wäre er der Neigung zu billigem Hurrahpatriotismus entgegengekommen. Aber ſelbſt hier, wo die politiſche Entwickelung und die nationale Begeiſterung ihm als treue Bundesgenoſſen zur Seite traten, verſchmähte er wohlfeilen Sieg und ließ das ſchwere ethiſche und ſoziologiſche Rüſtzeug ſeiner Dichtung nicht zu Hauſe. Auch hat er infolge des Beſtrebens, durch ſein Werk zu wirken, es unterlaſſen, der großen Leſewelt in gefälliger Form perſönlich nahe zu treten, ſeinen Lebens- und Bildungsgang ſelbſt zu ſchildern, womöglich in Form einer captatio benevolentiae, wie das ja manche ganze und halbe Dichter und Auchdichter ſo trefflich verſtehen. Darum hat Jordan wohl zeitweilig durch die Gunſt äußerer Umſtände ſein epiſches Hauptwerk in den meiſten Familienbücherſchränken und auf zahlreichen Putztiſchen gefunden, aber für ſein Geſamtſchaffen nur eine kleine Gemeinde, die ſich aber über alle Länder germaniſcher Zunge verteilt.

Jordans Abneigung gegen eine Autobiographie, gegen Interviews und ähnliche mündliche und ſchriftliche Mitteilungen läßt die Quellen zu ſeiner Lebens- und Entwickelungsgeſchichte auf den erſten Blick ſehr dürftig erſcheinen. Indeſſen findet der aufmerkſame Leſer in des Dichters Schriften, namentlich in ſeinen erſten Gedichtbüchern, im Epos „Demiurgos“ und in Jordans beiden Romanen, eine Fülle von Selbſterlebniſſen mehr oder minder deutlich verarbeitet, ſo daß unter Hinzuziehung der vom Dichter ſelbſt für die bekannten Konverſationslexika gelieferten knappen, rein thatſächlichen Mitteilungen ſich immerhin ſein Lebensbild konſtruieren läßt. Bei Jordan liegt wie bei ſo mancher andern intereſſanten Perſönlichkeit der Schwerpunkt des Lebens überhaupt nicht in den äußeren Geſchehniſſen, obgleich eine Schilderung ſeiner Rhapſodenfahrten in zwei Weltteilen ſelbſtredend eine Fülle von Unterhaltung und Belehrung dem Leſer gewähren würde — ſondern in der Zielſtrebigkeit und logiſchen Folgerichtigkeit ſeiner innern Entwickelung.

Die Konflikte, die er mit der Außenwelt zu beſtehen hatte, waren von Anfang an nur eine Spiegelung ſeiner ſeeliſchen Kämpfe. Der Sproß der alteingeſeſſenen Inſterburger Pfarrerfamilie that als Zwanzigjähriger den entſcheidenden Schritt ſeines Lebens, indem er dem ſeit vier oder fünf Generationen treu bewahrten Berufe entſagte. Die Lektüre von David Friedrich Strauß' berühmtem Buche hatte auf Wilhelm Jordan wie auf zahlloſe andere Jünglinge jener Tage ſeine Wirkung nicht verfehlt. Aus dem cand. theol., der ſchon einmal auf der Kanzel geſtanden, wurde ein Dr. phil. und Journaliſt und ein Poet, der nicht ſüße Liebeslieder girrte, obgleich eine Braut auf ihn wartete, ſondern an Schärfe der Tonart in ſeinen Verſen von anno 1841—46 der „eiſernen Lerche“ Herwegh und dem, königlichen Jahresſold ſtolz verſchmähenden Freiligrath nichts nachgab; Herrſchern und Polizeibütteln, Philiſtern und Pfaffen ſagte auch Jordan, gleich den vielen andern Sturmvögeln der nahenden Revolution, in jugendlichem Ueberſchwang oft bombaſtiſch niederpraſſelnder Verſe grobe und derbe Wahrheiten (vergl. z. B. „Jubiläum,“ Loſung, Der letzte König, Der Bettler). Auch die ſeit Schlegels „Lucinde“ und Heines „Ardhinghello“ den deutſchen Poeten wieder ſo vertraute Klage:

Nur platoniſch ſoll man lieben,
Bis der Ehepakt geſchrieben,
Bis die Hand ein Trauring ſchmückt!
O Natur, dein ſüßes Regen
Heiligt erſt ein Pfaffenſegen?
Welt, o Welt, du biſt verrückt!

Wie faſt ſämtliche der allzu kühnen damaligen Sänger ereilte auch Jordan die rächende Nemeſis. Hören wir ſeine poetiſchen Berichte in dem Byroniſch-Heineſchen Potpourri:

Wer kennt die Stadt? Man giebt gewiß ein Schock aus
An neuen Büchern jeden Tag in ihr.
Es iſt die Stadt, in welcher Friedrich Brockhaus
Die Welt befreit durch Blei und Löſchpapier.
Nun, dieſe Stadt, ſie hat ein großes Stockhaus
Und dieſes Stockhaus gab mir jüngſt Quartier,
Hab drin gebrummt ein halbes Dutzend Wochen,
Wofür? Nun, weil ich ein Gedicht geſprochen?

In der That, auf eine ihm wider den Strich gehende Rede auf den deutſchen Geiſt beim Feſtmahl der in Leipzig tagenden Schriftſtellerverſammlung (1840) antwortete der junge Freigeiſt mit einem Gedicht „Der Schiffer und der Gott“, welches das helle Entſetzen eines der anweſenden Kollegen erregte:

Herr Berthold Auerbach that auf ſein Schnäblein
Und zog, im Hirn vielleicht ein Weinesneblein,
Zum Streit für Gott heraus ſein Geiſtesſäblein!

Auerbachs Rede wirkte wie eine Denunziation bei den ſtaatlichen Gewalten, mochte ſie auch nicht als ſolche beabſichtigt ſein. Jordan, der ſich mit ſeiner jungen Gattin in Lindenau bei Leipzig erſt unlängſt ein eigenes Heim gegründet, wurde wegen Gotteslästerung kurzer Hand ausgewieſen. In Bremen fand der gemaßregelte Poet Aufnahme. Um des lieben Brotes willen mußte er, ähnlich wie kurz zuvor Friedrich Hebbel unter dem Deckmantel ſtrengſter Pſeudonymität ſich an einer Geſchichte des dreißigjährigen Krieges und der Jungfrau von Orleans widerwillig verſucht hatte, franzöſiſche Romane und aktuelle politiſche Schriften verdeutſchen. Das Sturmjahr 1848 brachte auch in ſein Leben eine entſcheidende Wendung. Die denkwürdigen Märztage ſahen ihn in Berlin, nachdem er kurz zuvor den Ausbruch der Revolution in Paris als Korreſpondent einer Bremer Zeitung erlebt. Aus einem gern gehörten Klubredner wurde er bald ein ſiegreicher Wahlkandidat und einflußreiches Mitglied des Parlaments in der Frankfurter Paulskirche. Seine Reden zeichneten ſich durch politiſchen Weitblick, geſunde nationale Geſinnung und eine Mäßigung aus, die man nach den ſtürmiſchen Ausfällen ſeiner Gedichtſammlungen kaum erwartet hätte. Seine während des Aufenthalts in der alten Hanſeſtadt erworbenen Kenntniſſe vom Seeweſen brachten ihm die Wahl zum Mitgliede des parlamentariſchen Marineausſchuſſes und ſeine Ernennung zum Miniſterialrat in der neu gegründeten Marineabteilung des Handelsminiſteriums.

Die Flottenherrlichkeit war bekanntlich von kurzer Dauer und nach Verſteigerung der Kriegsſchiffe konnte auch der junge Marinerat in Penſion gehen. Er behielt ſeinen Wohnſitz in der Mainſtadt, die ihm, wie ſeine Tochter ſchreibt, zur wahren zweiten Heimat geworden iſt. In willkommener Muße reifte hier anfangs der fünfziger Jahre Jordans erſte große Schöpfung, das philoſophiſche Epos „Demiurgos“ zur Vollendung. Der Gedanke, zu Goethens „Fauſt“ ein Gegenſtück ſchaffen zu wollen, konnte mit Recht durch ſeine Kühnheit ſtutzig machen. Trotz mancherlei Aehnlichkeit in der äußeren Anlage und in den leitenden Ideen verfolgte Jordan mit kraftvoller Eigenart ſein Ziel, eine Rechtfertigung der beſtehenden Weltordnung auf der Baſis moderner naturphiloſophiſcher Erkenntnis in poetiſcher Form zu liefern. Agathodämon und Demiurg, die Vertreter des guten und böſen Weltprinzips, die wie Gottvater und Mephiſto die Wette miteinander eingegangen ſind, reichen ſich am Schluſſe von Jordans Epos die Bruderhände in der Erkenntnis ihrer gegenſeitigen Unentbehrlichkeit und Ergänzung. In Menſchenform verkleidet, hat Agathodämon ſeinerſeits das

Ziel aller Glückſeligkeit im Schoße der Familie und in friedevoller Thätigkeit gefunden, nachdem er als Graf Heinrich die mannigfachſten menſchlichen Verhältniſſe kennen gelernt. — Allzu große Breite und die Fülle von Anſpielungen auf aktuelle politiſche Vorgänge und Perſönlichkeiten haben dem an und für ſich nicht leicht verſtändlichen Lehrgedichte Jordans das Bekanntwerden in weiteren Kreiſen verwehrt. Statt aber über mangelnde Anerkennung zu greinen und zu klagen, fand ſich der ſchaffensfrohe Poet mit dieſer Thatſache ab und verwandte Jahre fleißiger Zurückgezogenheit auf die Kompoſition ſeines dichteriſchen Hauptwerkes, in dem er ſeine grundlegenden Gedanken von menſchlicher Zucht, Pflicht und Sitte an den Geſtalten und Schickſalen der germaniſchen Götter- und Heldenwelt in großartigſter Form entwickelte. In den für Deutſchland ſo bedeutungsvollen Jahren 1862 bis 1871 fand „Die Nibelunge" Geſtaltung und Verbreitung nicht nur in der üblichen gedruckten Form, ſondern weit mehr noch durch den Mund ihres Dichters, der den Gaben des echten Epikers die ſeit den Tagen der Minneſänger verſchollene Kunſt des Rhapſoden hinzugeſellte. In großen und kleinen Städten des engeren Vaterlandes und der umliegenden Länder deutſcher Zunge, unter den Deutſchen Amerikas und den Volksgenoſſen in der Diaſpora verkündete der raſtlos wandernde Sänger die alte Heldenmär, die er ſo ſtattlich neu zu beleben gewußt hatte. In dem Präludium zu einer ſeiner ſpäteren Schriften hat Jordan den Eindruck, den ſeine Rhapſodenkunſt damals machte, in ſchönen Worten geſchildert:

Ihr ließt euch gern von mir erbauen,
Wann ich die Hörer zwang, zu ſchauen
Ein faſt vergeſſenes Sagenreich,
Aus welcher Wunderquelle hatten
Sich friſch getränkt die Heldenſchatten
Mit warmem Lebensblut für euch?
Ihr fühltet Mitleid, weintet, lachtet;
Ihr habt bewundert und verachtet,
Gebebt bei Siegfrieds Todesſchrei.
Euch ſtörte nie die Narrenfrage,
Ob denn die Nibelungenſage
Auch wirklich einſt geſchehen ſei.
Ihr merktet: in der Sage dichte
Das Volk ſich vor, was ſpät Geſchichte
An Kampfs- und Arbeitsfrüchten trägt.
In euern Herzen lebend walten
Empfandet ihr, was zu Geſtalten
Der Ahnen Lieder ausgeprägt.

Mit den Nibelungen hatte Jordan ſich ſeinen Platz in der erſten Reihe der zeitgenöſſiſchen Poeten geſichert. Sein ferneres Wirken diente dem Ausbau ſeiner Gedankenwelt und der äſthetiſchen Begründung und Erläuterung ſeiner epiſchen Theorien und praktiſchen Leiſtungen als Meiſter des Stabreims, Ueberſetzer Homers und Erforſcher der homeriſchen Kunſtgeſetze.

* * *

Dem Talar hatte der Jüngling einſt freiwillig entſagt, aber ſein Bruch mit der Familientradition und den Lehren der angeſtammten Kirche führte ihn nicht wie die meiſten andern in das Lager der prinzipiellen Feinde jeder religiöſen Ueberzeugung. Zwar ſparte er in den Tagen ſtürmiſcher Erregung nicht ſeine Stachelverſe wider Zeloten und Mucker aller Konfeſſionen; zwar weilte ſein Geiſt lieber mit Wotan in Asgard und Walhall als auf dem Schmerzenshügel von Golgatha, und wie Klopſtock eine Meſſiade zu dichten, wäre ihm fürchterlicher Frohn geweſen; aber ebenſo wenig

Digitized by Google

gab er sich irgend welcher philosophischen Doktrin gefangen und landete nicht wie die Mehrzahl seiner Zeitgenossen im Hegelschen Ruhehafen. Selbständig, schon Jahre bevor Charles Darwin in seinem Buche von der Entstehung der Arten den das Jahrhundert beherrschenden Entwickelungsgedanken wissenschaftlich formulierte, hatte Jordan in Aufsätzen einer damals von ihm redigierten, populär wissenschaftlichen Zeitschrift sich im darwinistischen Sinne geäußert. Weit wichtiger aber als diese immerhin interessante Priorität ist Jordans poetische Ausgestaltung des Entwickelungsgedankens in der Mehrzahl seiner Schriften und seine Anwendung dieser Doktrin auf das Christentum. Er beantwortet die von D. Fr. Strauß verneinte Frage: „Sind wir noch Christen?" mit einem entschiedenen Ja; denn er faßt den Begriff „christlich" nicht im engen ursprünglichen Sinne, sondern als Prophet der fortschreitenden Entwickelung. „Wie soll", sagt sein Pfarrer Ulrich in dem Roman „Die Sebalds", „zur Leitung im tausendfach gangreicher gewordenen Pflichtenlabyrinth des Menschen im heutigen Staat und in der heutigen Gesellschaft der schlichte Faden ausreichen, der für den Bedarf Galiläas gesponnen wurde?" Darum verwirft Jordan die Vorstellung vom über den Wolken thronenden strafenden Jehovah, leugnet er die biblischen Wunder und Wunderthaten und will nichts vom Apostolicum und ähnlichen Glaubensketten wissen; aber die fortschreitenden Kulturerrungenschaften bedeuten für ihn den wahren Ausbau des Leibes Christi, und so sieht er im modernen Chemiker, Ingenieur und Elektriker „die Avantgarde des welterobernden Christentums". Für das Kulturfeindliche einer Lehre, wie sie von asketischen Wüstenmönchen und fanatischen Priestern ausgelegt und vorgetragen wurde, ist er so wenig blind wie Nietzsche und gern sondert er scharf semitische Trübung von arischer Kraft. Aber das Wesen der christlichen Lehre in ihrem reinsten Kern dünkt Jordan nicht im mindesten unannehmbar und kulturwidrig. Daß die christlichen Nationen allein die moderne Kultur geschaffen, allein politische, wissenschaftliche und künstlerische Großthaten aufzuweisen haben, ist Jordans stärkstes Argument für die Entwickelungs- und Anpassungsfähigkeit des christlichen Gedankens. Ebenso diametral wie Nietzsche steht er mithin auch Tolstois Auffassung vom Wesen des Christentums gegenüber.

Die Versöhnung von Glauben und Wissen hat Jordan unermüdlich zu fördern getrachtet, und zwar ohne die geringste Konzession vonseiten der Vertreter des letzteren. Die Entstehung aller Lebewesen aus dem Urschleim, die unendliche Reihe der Gestalten, die der homo sapiens durchlaufen mußte, um Beherrscher des Erdballes zu werden, der allmähliche Erwerb tauglicher und gattungsfördernder Eigenschaften, Anpassung und geschlechtliche Zuchtwahl: begeistert und begeisternd hat der Poet in Prosa und in Versen kraftvollster Eigenart diese anscheinend so spröden Lehren vorgetragen und in ihrer unvergleichlichen ethischen Bedeutung verständlich zu machen gesucht.

Schon im „Demiurgos" redet Lucifer von dem Affen, den Gott aus Lehm buk; Gedanken von Zuchtwahl und Vererbung wurden, viele Leser befremdend, im Nibelungenepos geäußert. Aber nicht die Erzielung roher Kraftmenschen, zwanglos schweifender blonder Bestien ist Jordans Ideal, sondern nicht genug kann er den Segen und die Notwendigkeit der Zucht betonen, die die wilden Instinkte bändigt und sittlicht. Nibelungen und Wälsungen gehen trotz aller Herrlichkeit zu Grunde, den Zuchtlosen oder in widerwilliges Ehejoch Gefügten stehen in Hildebrandt und Ute die Vertreter kraftvoller Familiensitte gegenüber. „Auch die kränkendste Qual wird Quelle der Kraft", predigt der Nibelungendichter. Sein sieghafter Optimismus verabscheut ein kampfloses Schlaraffenleben, ein orientalisches wunsch- und thatloses Dahindämmern. An hundert Beispielen weist er die Folgen der Entartung bei Menschen und Tier nach. Gunther und Brunhild, Etzel und Kriemhild haben trotz leiblicher Schöne schwächliche jämmerliche Sprossen, weil nicht echte Liebe die Gatten zusammenführte. Die

Giftſtachelhärchen der Brennneſſel, die ſich bei den Tropenpflanzen dieſer Gattung zu furchtbaren, ſelbſt den Jaguar ſchreckenden Waffen entwickeln, und die durch Nichtgebrauch verkümmerten Flugorgane des ſogenannten Totenkäfers weiß der Dichter ebenſo paſſend und beweiskräftig zu verwenden für ſeine Theſen, wie die überraſchende Gruppierung der körperlich zu einander paſſenden Paare in den „Sebalds“. Zwei Raſſen und drei Bekenntniſſe werden hier verſchmolzen, der proteſtantiſche Pfarrer mit der Tochter des talmudgläubigen Juden, der amerikaniſche Freigeiſt mit dem ſtrengreligiöſen Grafenkinde.

Auch Jordans äſthetiſche Neigungen und Abneigungen ſind durchaus von ſeinem ethiſch-naturphiloſophiſchen Bekenntnis beeinflußt. Daher ſeine Verurteilung des äſthetiſchen Realismus und Naturalismus.

Schon in den fünfziger Jahren ſchrieb er im Prolog zu einem ſeiner Luſtſpiele:

Geſtalten friſch vom Straßenpflaſter
Verzwergen uns die Bretterwelt.
Es muß die Kunſt mit edler Lüge
Verſchönern, ſteigern die Natur,
Des Menſchenangeſichtes Züge
Durchleuchten mit der Gottesſpur.

Man muß dieſe und ähnliche Stellen kennen, um die in ihrer Maßloſigkeit wenig erfreulichen „deutſchen Hiebe“ zu begreifen, die den Jüngſten Gründeutſchlands anno 1891 galten. Welſche Afterkunſt und Dekadence und nordiſcher Peſſimismus und die durch ſie beeinflußten deutſchen Schöpfungen haben in Jordan einen unerbittlichen Gegner gefunden, weil ſie ihm gemeinſchädlich für die körperliche und geiſtige Entwickelung der Nation dünken. Als Achtzigjähriger tritt er noch einmal kampfgerüſtet wider ſie und die „ganze Unſalrotte“ auf den Plan. „In Talar und Harniſch“ lautet der ungemein bezeichnende Titel ſeiner neueſten Gedichtſammlung, aus der wir die bedeutſamen Verſe an Gerhart Hauptmann in heutiger Nummer entnehmen durften, „Geharniſchte Sonette“, eine ganze Reihe, zeugen von ungeſchwächter Kampfluſt und Treffſicherheit, aber weit lieber als der Kämpfer bleibt uns doch der Weltweiſe im Talar, an dem wir die milde Weisheit des greiſen Weimarer Olympiers wiederzufinden glauben. Ein ſtarker didaktiſcher Zug hat Jordans ganzes Schaffen begleitet. Stets ſtand ihm bei aller Vollendung der äußeren Form der Inhalt am höchſten. Mit der liebevollen Geduld des echten Lehrers kam er immer wieder auf das ihm nützlich und notwendig dünkende zurück, wenn er zu ſeinem Volke ſprach. Zu den Quellen ſeiner Kraft, ſeiner nationalen Erhebung führte er es beſchaulich zurück. Den Segen verſtändiger Sitte im Familienverband wußte er als Quinteſſenz der gewaltigen Gedichte von den herrlichen Duldern Odyſſeus und Hildebrandt zu deuten. So gebührt Wilhelm Jordan in der Geſchichte des deutſchen Geiſteslebens ein unvergänglicher Platz. Man hat ja gerade in den letzten Jahren dem deutſchen Volke mehr als einen Erzieher angeprieſen in Rembrandt, Wagner, Nietzſche, Lagarde. Mir will dünken, wenn einer nach Art und Inhalt ſeines Wirkens auf ſolche Ehre Anſpruch machen kann, ſo iſt es der Nibelungendichter; der Mann, der einen tönenden Sinnſpruch noch in ſeinem letzten Büchlein ablehnt, wird ſich einen Titel der Art gern gefallen laſſen:

Wilhelm Jordan, praeceptor Germaniae.

Heinr. Stümcke.

Wie Kaiser Friedrich als Prinz Komödie spielte.*)

Nach bisher ungedruckten Quellen und unveröffentlichten Briefen.
Von Hermann Müller-Bohn.

Verhältnismäßig früh hatten die Eltern dem Prinzen Friedrich Wilhelm den Theaterbesuch erlaubt. Der ersten Theatervorstellung hat der Prinz kurz vor Vollendung des 12. Lebensjahres, am 2. Juli 1843, im Königlichen Theater im Neuen Palais beigewohnt. Zur Aufführung kam: „Vor hundert Jahren", Sittengemälde in 4 Abteilungen von Ernst Raupach. Ebenso wohnte er am 7. Dezember 1844 der Eröffnungsvorstellung des (nach dem Brande wie ein Phönix aus der Asche erstandenen) Opernhauses in Gegenwart des ganzen Hofes bei. Ueber die zur Aufführung gelangte Meyerbeersche Oper: „Ein Feldlager in Schlesien" und den derselben zu Grunde liegenden Rellstabschen Text hat der damals 13jährige Prinz jenes treffende Urteil abgegeben, welches er in folgendem bisher noch ungedruckten Briefe vom 12. Januar 1845 an seinen Freund Friedrich von Salpius zum Ausdruck bringt. Nach einer Schilderung der Weihnachts-Ausstellung bei Kroll, welche er besucht hatte, kommt der Prinz auch auf die obige Eröffnungsvorstellung im Opernhause zu sprechen:

> „An der Oper „Ein Feldlager" hast du wirklich viel verloren. Das Gedicht ist zwar an manchen Stellen dumm und höchst unnatürlich, jedoch macht das Ganze einen angenehmen Eindruck, da es gut gespielt wird; aber die Musik ist über die Maßen schön. Eine so prachtvolle Komposition hatte ich in meinem Leben noch nicht gehört, und ich war so aufgeregt von der Musik, daß ich erst nach langer Zeit im Bette eingeschlafen bin. Das Stück besteht aus drei Aufzügen und schließt mit lebenden Bildern, welche Madame Crelinger als Borussia erklärt. Besonders hübsch ist der zweite Akt, welcher eine Scene im Lager vorstellt".

Das Libretto zu dem „Feldlager von Schlesien", dessen Inhalt den jugendlichen Prinzen zu einem so harten Urteil herausforderte, bot vor seiner später erfolgten

*) Aus dem demnächst erscheinenden Memoirenwerke des Verfassers: „Kaiser Friedrich der Gütige", Berlin, Historischer Verlag von Paul Kittel.

Digitized by Google

Ueberarbeitung ſtatt eines organiſch angelegten und entwickelten Ganzen eine lockere Reihe einzelner Vorgänge und Situationen. Als kleine Probe ſei hier aus des zweiten Aktes Eingang der Anfang vom Liede der Ziethenſchen Huſaren angeführt:

Raſch wie die Schwalbe ſchießt und kreuzt,
So reiten wir Huſaren,
Wie ſich der Stern am Himmel ſchneuzt,
So kommen wir gefahren.

Durch den frühzeitigen Theaterbeſuch iſt dem Prinzen, wie ſein berühmter Erzieher Ernſt Curtius bezeugt, „die Freude an würdiger Darſtellung klaſſiſcher Werke für das Leben geblieben. Zur Faſtnachtszeit wurde gern auch im eigenen Hauſe eine Bühne aufgeſchlagen, und der Prinz zeigte mit der That ſein Wohlgefallen an der Schauſpielkunſt, wenn er mit ſeinen Freunden geeignete Stücke friſch und lebendig zur Aufführung bringen half".

Die erſte dieſer Vorſtellungen fiel ſehr primitiv aus. Die Bühne war durch ſpaniſche Wände hergerichtet und mit einigen Tannen verziert. Das Publikum, die hohen Eltern des Prinzen und deren Umgebung, ſaßen im Nebenzimmer, deſſen Thür den Vorhang erſetzte. Als Ouverture begleitete Robert von Dobeneck, ſein Jugendfreund, das Klavierſpiel des Prinzen auf der Flöte; ſie ſpielten einen von Prinzeß Charlotte komponierten Marſch. Ueber eine folgende, am 28. Dezember 1846 ſtattgefundene Vorſtellung giebt uns das nachſtehende Original-Programm Aufſchluß:

Prolog gesprochen von A. Passow.

Der Oberst von achtzehn Jahren.

Lustspiel in einem Aufzuge, nach dem Französischen von L. Schneider.

Personen:

Julius, Marquis von Crequi	Prinz Friedrich Wilhelm.
Lefaucheux, Major	Cadet du Vignau.
Henri de Blançay, Lieut.	v. Bülow.
Octave de Blançay, Lieut. im Regiment Beaujolois	Aug. Meineke.
Joli-Coeur, Sergeant	Ed. Baeyer.
Brin d'Amour, Corporal	A. Passow.
Flochard, Erzieher des Marquis	Cadet Mischke.
Ernestine, Tochter des Majors	Victor von Dobeneck.
Soldaten des Regiments Beaujolois	A. Graf v. Königsmarck.
	G. Pertz.

Ort der Handlung: Lille, im Jahre 1760.

Hierauf:

Die Zerstreuten.

Posse in einem Akte von Kotzebue.

Personen:

Major von Staubwirbel	Rud. v. Winterfeldt.
Hauptmann v. Mengekorn pensionirte Invaliden	Rob. v. Dobeneck.
Charlotte, des Majors Tochter	August von Zastrow.
Carl, des Hauptmanns Sohn	Rud. v. Zastrow.

Der Schauplatz ist ein Zimmer in des Majors Wohnung.

Bald vervollkommneten ſich die jugendlichen Darſteller. Emanuel Geibel, ein intimer Freund von Ernſt Curtius, der öfters erſchien und an den Unterhaltungen teilnahm, hatte die jungen Leute ſchauſpielern ſehen. Er ſchrieb eigens ein Stück: „Die Seelenwanderung“ für ſie, verteilte die Rollen und hielt ſelbſt die Proben ab, welche die jungen Leute oft zur Verzweiflung brachten. Am 7. April 1847 fand die Vorſtellung auf einer in der Wohnung des Prinzen, Behrenſtraße 41, und zwar im Turnſaale daſelbſt errichteten Bühne vor der Königin und einer großen geladenen Geſellſchaft ſtatt. Die Darſteller ernteten reichen Beifall.

Beſuche des Schauſpielhauſes oder Einladungen zu Kinderfeſten im Schloß Babelsberg oder im Palais waren die Belohnungen für ſolche Aufführungen. So veranſtaltete die Königin am 12. Januar 1848 ein reizendes Kindermaskenfeſt, auf welchem Prinz Friedrich Wilhelm als Bohnenkönig unter dem Namen Bonifax I., Prinzeſſin Charlotte als Bohnenkönigin unter dem Namen Phaſeola I. mit großem Gefolge erſchienen. Ueber die Vorgeſchichte dieſes Bohnenfeſtes giebt die folgende uns zur Verfügung geſtellte Originalaufzeichnung die nötige Aufklärung:

„Am 6. Januar des Jahres des Unheils 1848 vereinigten die Abendſtunden in den Gemächern der Majeſtäten die Königliche Familie nebſt den heranwachſenden jüngeren Mitgliedern derſelben zur Feier der Erinnerung der Ankunft der Könige Melchior, Balthaſar und Caspar am Ziele ihrer Wünſche. Zwei Kuchen umkreiſten die Tafelrunde, jeder eine Bohne enthaltend, welche die oder denjenigen, welcher ſie beim Kuchengenuß vorfand, zum Bohnenkönig dieſes Jahres beſtimmen ſollte.

„Ein glückliches Schickſal lenkte die eine Bohne in den Mund der Prinzeſſin Charlotte und die andere in den des Prinzen Friedrich Wilhelm, welche dann ſofort unter allgemeinem Familienjubel als Bohnenkönigspaar für dieſes Jahr proklamiert wurden.

„Am 12. Januar abends ſollte das hohe Feſt ſtattfinden, und wurden hierzu im Weißen Saale der Wohnung J. J. M. M. die Vorbereitungen getroffen.

„J. J. Bohnen-Majeſtäten hatten bereits am 11. zu beſtimmen geruht, daß Se. Bohnen-Majeſtät fortan den Namen König Bonifax I. und J. Bohnen-Majeſtät fortan den Namen Königin Phaſeola I. führen würden.“

Das Maskenfeſt, zu welchem man die ausgedehnteſten Vorbereitungen getroffen hatte, fand denn auch unter Beteiligung des geſamten „Bohnenhofes“ am 12. Januar ſtatt. Die Rollen der Hofſtaaten waren mit Kammerdamen und den Freunden des Prinzen beſetzt, wie aus beifolgendem, uns von einer Teilnehmerin des Feſtes zur Verfügung geſtellten Original-Programm erſichtlich, bei welchem der Humor zu ſeinem vollen Rechte kam.

Den 12. Januar 1848.

Ihre Majestät die Königin Regina Phaseola I.

geruhen

Sich von folgendem Gefolge gefolgen zu lassen:

Oberhofmeisterin und Ratgeberin Viola odoratissima . . .	Gräfin Brühl.
Erste Dame d'atour Convallaria majalis	Fräulein von Pritwitz.
Zweite Dame d'atour Reseda odorata	Gräfin Waldersee.
Erste Hofdame Jasminum	Fürstin Crog.
Zweite Hofdame Malva	Gräfin C. Saldern.
Ober-Hof-Klavier-Paukerin Helianthus	Gräfin M. Saldern.
Geheime Ober-Hof–Grillen-Vertreiberin Archangelica . . .	Fräul. Isabella v. Howard.
Ober-Hof-Kontrapunkt-Informatorin Galanthus nivalis . .	Fräul. S. v. Schimmelpennink.

Ober-Hof-Gedächtnis-Verbesserin Nymphaea alba	Fräul. E. v. Schimmelpennink.
Erster Page Bellisperennis	Prinzess Alexandrine K. H.
Zweiter Page Parnassia	Fräulein von Hanneken.
Hof-Zwerge.	
Ober-Hofmarschall und erster Ehren-Kavalier Don Abbatto Abbattowitsch von Abbatshausen	Prinz Albrecht K. H.
Ober-Kammerherr und Ober-Ceremonienmeister Graf Sansfaçon	Alphons von Zastrow.
Ober-Stallmeister Don Bucephalo	August von Zastrow.
Ober-Jägermeister Graf Myops	Arthur von Zastrow.
Wirklicher Geheimer Ober-Leib-Narr, Minder-Graf Kiau von Gundlingshausen	Graf Franz Waldersee.
Ober-Schloss-Hauptmann Chevalier du Cadenas	Moritz von Zastrow.
Geheimer Ober-Hof-Küchenmeister Marchese Vorax . . .	Louis von Ostau.
Ober-Schenk Earl Priessnitz of Gräfenberg*)	Heinrich von Ostau.
Geheimer Ober-Leib-Arzt Dr. Sangrado	Otto Krüger.

Beim Beginn des Festzuges nahmen J. J. Bohnen-Majestäten Scepter und Reichsapfel in die Hand. Edelfräulein trugen die Schleppe J. M. der Bohnenkönigin und der Zeremonienmeister die Schleppe des Mantels Sr. Bohnenmajestät. Der hohe Zug betrat unter schmetterndem Trompetenschall den Weißen Saal. Nachdem J. J. Bohnenmajestäten die Estrade bestiegen und unter dem Baldachin auf den Thronsesseln Platz genommen, erhob sich Prinz Friedrich Wilhelm als König Bonifaz I. und verlas folgende humorvolle, von Ernst Curtius verfaßte Thronrede:

„Wenig Tage sind verflossen, seit jener Kuchen, der nach ehrwürdigem Brauche unserer Altvordern über das Regiment im Reiche entscheidet, in unserer Mitte aufgetragen wurde; in seinem dunkeln Schoße barg er die verhängnisvolle Bohne, von der das Schicksal von Millionen abhängt, die Mutterbohne eines ganzen Reiches, dem ihr alle angehört; sie ward uns zuteil und heute sehen wir euch, ihr Großen, ihr ersten und allerersten Würdenträger unseres Reiches, um unsern Thron versammelt; aus euern verklärten Angesichtern strahlt uns und unserer teuern Gemahlin Majestät die Festfreude dieses glorreichen Tages entgegen, Eure getreuen Herzen toben in verdoppelten Pulsschlägen der Begeisterung und mit ebenso aufrichtiger wie unnennbarer Rührung nehmen wir in Gnaden eure Huldigung an.

„Eine That der Dankbarkeit sei der Anfang unserer ruhmreichen Regierung. Denn sintemal wir der Bohne Scepter und Reich verdanken und hochdieselbe uns mit unserer unvergleichlichen Gemahlin vereinigt hat, so nehmen wir der Bohne zu Ehren hiermit den Namen König Bonifaz I. oder der Große an, und alle unsere Descendenten sollen zu ewigem Gedächtnisse den Namen mit laufenden Nummern führen.

„Item sintemal die Pflege der Landeskultur allen denen weisen Regenten vorzugsweise am Herzen zu liegen geruht, so werden wir der rationellen Bohnenkultur unsere speziellste Fürsorge zuwenden, wir werden uns auf telegraphischem Wege von den Fortschritten derselben in allen Provinzen des Reichs höchstselbst unterrichten, wir werden uns von den ersten und fettsten Jahresbohnen galvanoplastische Abdrücke für das Vaterländische Museum verschaffen und den verdienten inländischen Bohnenzüchtern ohne weitere Staatsprüfung die unbegrenzte Anwartschaft auf die vakanten Stellen im Heere oder entsprechende Zivilversorgung eröffnen; wir werden namentlich demjenigen, welcher aus dem noch nicht nach Gebühr gewürdigten Bohnenstroh ein

*) Anspielung auf den damals viel genannten Wasserarzt in Gräfenberg, den Erfinder der nach ihm benannten „Prießnitzschen Umschläge".

kräftiges Bier für die arbeitenden Klassen und für die nicht arbeitenden einen moussierenden Champagner fabriziert, ein Patent für alle Teile der Monarchie verleihen; alle bohnologischen Schriften sollen vom heutigen Datum ohne Zensur erscheinen. Unsere erste Landesuniversität zu Bononia soll einen Preis für den ausschreiben, welcher beweist, daß Pythagoras, erst nachdem er über seinen Lehrsatz den Verstand verloren hatte, das Bohnenessen verboten hat, um seine Schüler in übermenschlicher Entsagung zu üben; auch haben wir, um selbst diesen Bestrebungen mit höchsteigenem Beispiele voranzugehen, an die Königin Pomarey einen vertraulichen Brief geschrieben, um die erste Delikatesse ihrer Tafel, die berühmte Pomareybohne, für unsere königlichen Bohnentreibereien zu gewinnen. Unser Großadmiral wird sich bereit halten, heute Abend noch vor dem Zapfenstreiche von Moabit aus nach Otahaiti in See zu gehen.

„Nachdem also die höchsten Reichsangelegenheiten geordnet sind, werden wir auch im übrigen für das Glück und die Ruhe unserer Staaten kräftig Sorge tragen, und der von hämischen Neidern ersonnene Ausdruck „bohnengrob" soll auf die zarten und idyllischen Zustände unseres Bohnenreiches keine Anwendung finden.

„Unsere Beziehungen zu den fremden Mächten sind fortwährend und ungetrübt erfreulich; unsere Gesandten konnten daher ihre volle Aufmerksamkeit auf die Diners verwenden und auf die in den auswärtigen Residenzen vorkommenden Nuancen der Bohnenzubereitung. Unsere Armee gewinnt täglich an Ansehen, namentlich hat das Lederzeug unter der einsichtsvollen Behandlung unseres Hof- und Leibfabrikanten Bohne einen allen fremden Heeren unerreichbaren Glanz erhalten. Mit besonderer Befriedigung können wir anzeigen, daß der erbittertste und vieljährige Feind europäischer Bohnenkultur die Waffen gestreckt hat. Unsere Krieger haben sich sämtlich den Siegerkranz der Bohnenblüte verdient, und wir warten für diese erhebende Feier nur auf die ersten warmen Sommertage.

„Unsere Finanzen geben einen unerwarteten und unsern Ministern unbegreiflichen Ueberschuß. Wir sehen uns imstande, unsere sämtlichen Unterthanen zu besolden, und bald soll es keinen Bettler mehr in meinem Reiche geben, der nicht jeden Mittag sein Gericht gekochter Bohnen mit Speck im Topfe hat.

„Um diesem Tage unserer Thronbesteigung einen besonderen Glanz zu verleihen, wollen wir zur Anerkennung der Verdienste, die wir von euch erwarten, folgende Ernennungen vornehmen und euch mit den Insignien unseres Bohnenordens bekleiden, welcher zur Aufbewahrung und Pflege der heiligen Urbohne des Reichs gestiftet worden ist."

Der feine und geistvolle Humor dieser Thronrede war so wirksam, daß König Friedrich Wilhelm IV., wie ein Teilnehmer des Festes, Freiherr Robert von D., erzählt, nie so herzlich gelacht habe wie bei dieser Gelegenheit. — —

Geibels vorerwähnte Dichtung „Die Seelenwanderung" wurde am 8. März 1848 auf Wunsch des Königs noch einmal wiederholt. Obwohl der Abend durch die eintreffenden Nachrichten von der in Paris ausgebrochenen Revolution getrübt wurde, war doch der Eindruck, den diese Vorstellung bei allen Beteiligten hinterließ, ein nachhaltiger. Um dem Dichter Emanuel Geibel eine Freude damit zu bereiten, erteilte Prinz Friedrich Wilhelm dem Maler Hermann Kretzschmer den Auftrag zur Herstellung eines künstlerisch ausgeführten Erinnerungsblattes in Form eines Theaterzettels, in welchen sämtliche Mitwirkende ihre Namen eigenhändig eintrugen. Das im Hohenzollernmuseum aufbewahrte Kunstblatt, ursprünglich in Aquarell ausgeführt, bietet schon aus dem Grunde Interesse, weil es den ersten jener zahlreichen Aufträge bildet, mit welchen der spätere Kronprinz und Kaiser die künstlerisch thätigen Kreise Deutschlands erfreut und gefördert hat.

Als Professor Hermann Kretzschmer am 19. Februar 1876 dem Kronprinzen eine Photographie jenes Kunstblattes übersandte, auf die der Prinz eigenhändig einen Vermerk über die näheren Umstände der Aufführung schrieb, hatte er in seinem Begleitschreiben dem Gedanken Ausdruck gegeben, „daß dieser illustrierte Komödienzettel auch bei Sr. Kgl. Hoheit des Kapellmeisters liebe Töne aus der Jugendzeit wieder erklingen lassen dürften". Und in der That, Kaiser Friedrich, der in der langen Zeit der Vorbereitung auf den deutschen Kaiserthron allezeit ein Freund und Beschützer der Musen gewesen, hat stets mit freudigen Empfindungen der fröhlichen Theateraufführungen in seiner Jugend gedacht. Sie haben unter der Leitung eines Geibel und eines Curtius dazu beigetragen, ihn mit jenem künstlerischen Verständnis für die dramatische Kunst, mit jener Wertschätzung des Schauspielerberufes zu erfüllen, welche die älteren noch lebenden Darsteller aus der Blütezeit des Berliner Theaters ihm noch heute nachzurühmen wissen.

Für „Bühne und Welt“ aufgenommen von Franz Nullrich, Berlin.

5 6 7 2 1 3 4

„Ingwelde“, Oper in 3 Akten. Dichtung von Graf Spork. Musik von Max Schillings.

Aufführung im Hoftheater zu Schwerin. In Scene gesetzt von H. Gura, Dirigent: H. Zumpe.

I. Akt, 8. Scene.

Ingwelde:
„Bei Odins Schwert und dem rühmlichen Kämpen,
Der kalt hier ruht, — des Ohems beraubt: —
— Keinem von euch geb' als Gattin mich hin;
Als dem, den Gest mir gefällt,
Des Tags tapferster Held!
Die Asen alle ruf ich zu Richtern,
Ob ich dem Eide getreu!

Die Mannen:
„O stille, seht und staunt!
Der Tote regt sich, — raunt,
Fürwahr, — er lebt, — lugt und lauscht.“

1. Ingwelde (Frl. Friede). 2. König Klause (H. Gura). 3. Gest (M. Buckfath). 4. Gandulf (O. Drewes). 5. Ortolf (E. Liebeskind). 6. Siwart (C. Weber). 7. Gorm (J. Aiken).

Schillings' Oper „Ingwelde" in Schwerin.

Sie waren in Schwerin und haben Schillings' viel umstrittene „Ingwelde" gehört?

„Ja, lieber Freund!"

„Und der Erfolg war wirklich ein bedeutender?"

„Bedeutend und nachhaltig. Gerade heute schrieb man mir von der sechsten Aufführung bei ausverkauftem Hause."

„Wer hätte das nach dem Wiesbadener Reinfall für möglich gehalten!"

„Um Gottes willen, schweigen Sie davon. Welche Aufführung — Karlsruhe vielleicht ausgenommen — könnte sich überhaupt mit der Schweriner messen! Schwerin besitzt eben drei gute Faktoren."

„Wieso?"

„Nun, zuerst seinen Fürsten, den Herzogregenten Johann Albrecht, der im Verein mit seiner hohen Gemahlin der modernen deutschen Musik das wärmste Interesse entgegenbringt und diese mit feinstem Verständnis und größter Liebe zu fördern sucht. Dann den langjährigen Leiter des Hoftheaters, Freiherrn von Ledebur, einen Mann von hoher künstlerischer Intelligenz und bedeutendem Können. Und zuletzt Hof-Kapellmeister Hermann Zumpe. Sagt der Name nicht schon alles? Giebt es einen zweiten seit Bülows Tod, der in gleichem Maße in die tiefsten Geheimnisse einer Partitur einzudringen verstände wie er? Zumpes intuitives Gefühl für jede Stilart der Musik ist geradezu einzig. Und dann die Liebe, Hingebung und Arbeitskraft, die in diesem wundervollen Menschen und Künstler steckt!"

„Sie haben Recht: diese drei Dinge sind eine seltene Vereinigung in diesem Musikwinkel."

„Ganz richtig, ein Musikwinkel, in dem Schillings sein Glück gefunden hat, denn sein neues Werk „Der Pfeifertag" wird ebenfalls dort seine Première erleben."

„Da muß man Schwerin wohl jetzt im Auge behalten?"

„Wenn Sie etwas Besonderes sehen und hören wollen, ganz gewiß."

„Also Klein-Bayreuth?"

„Auf dem Gebiete der modernen Oper vielleicht bald Groß-Bayreuth. Unter v. Ledebur und Zumpe ist alles möglich."

„Nun sagen Sie mir noch eins: Wie kommt es, daß das Schweriner Publikum einem so überaus schwierigen Werke mit so viel Verständnis entgegenkommt?"

„Lieber Freund, darüber lesen Sie meinen Artikel in „Bühne und Welt", dort werden Sie die Aufklärung finden. Doch nun Adieu!"

„Adio! Auf Wiedersehen!" — —

Unser Dialog fand in Hamburg auf dem Jungfernstieg statt. Die letzte Frage meines musikalischen Freundes gab mir die Anregung, gleich zu Anfang meines Artikels der genialen Einführung der „Ingwelde" in Schwerin durch Zumpe zu gedenken.

Bülow hat einmal in Meiningen und, wenn ich nicht irre, auch in Berlin die neunte Symphonie von Beethoven zweimal an einem Konzertabend spielen lassen. Er wollte als echt

Für „Bühne und Welt" aufgenommen von Franz Kullrich, Berlin.

4 1 2 3

„Ingwelde", Oper in 3 Akten. Dichtung von Graf Spork. Musik von Max Schillings.

Aufführung im Hoftheater zu Schwerin. In Scene gesetzt von H. Gura. Dirigent: H. Zumpe.

III. Akt, Letzte Scene.

Stimmen vom Meere her:
„Ihr trotzigen Helden,
Du tapferste Holde,
Nun eint euch die Sühne
Im ewigen Saal!
Nun trinket Vergessen
An Tafeln der Götter,
Erstorben dort oben
Ist aller Streit!"

1. Ingwelde (Frl. Friede). 2. Gest (M. Buckrath). 3. Bran (K. Lang). 4. Klause (H. Gura).

Digitized by Google

didaktiſche Natur das Rieſenwerk dem Publikum auf dieſe Weiſe näher bringen. Das Experiment erregte großes Intereſſe, blieb aber vereinzelt. Wer ſollte auch heute imſtande ſein, das Publikum zu ſolch enormer Anſpannung ſeiner „Hörkräfte“ zu zwingen? Und bei einer Oper gehört es vollſtändig zur Unmöglichkeit. Zumpe kam deshalb auf die geniale Idee, durch einen Vortrag über die Dichtung, durch Einführung in den muſikaliſchen Gehalt des Werkes, durch Aufführung einzelner Teile am Abend vor der Première das Publikum vorzubereiten. Das, was Zumpe ſpeziell über die Muſik zur „Ingwelde“ ſagte, deckt ſich ſo vollſtändig mit meiner Anſicht, daß ich Zumpes Urteil hier wörtlich folgen laſſe:

„Wenn ich nun etwas über die Muſik verraten ſoll, ſo kann ich mich kurz faſſen: Ein Bild kann man wohl beſchreiben, doch um es zu genießen, muß man es ſehen; Muſik kann man nicht umſchreiben, man muß ſie hören. Nur ſoviel möchte ich ſagen: es handelt ſich in unſerm Falle nicht um die Bekanntſchaft mit einer neuen Oper ſchlechtweg, ſondern um die Bekanntſchaft mit einem neuen Stile. Und infolgedeſſen gerade iſt der Fall nicht einfach. Alles neue reizt, kann aber auch für den Augenblick befremdend wirken, bis durch öfteren Umgang mit ihm die Befremdung der Vertrautheit Platz macht.

„Es iſt ſelbſtverſtändlich, daß Schillings die ihm überkommenen Mittel der Technik anwendet und die durch Richard Wagner ſo außerordentlich geſteigerte Ausdrucksfähigkeit der Muſik auch in ſeinen Dienſt ſtellt. Ich ſage, das iſt ſelbſtverſtändlich; denn unſere heutigen Dichter ſprechen ja auch nicht die Sprache Luthers oder gar die der mittelhochdeutſchen Minneſänger, ſondern reden und dichten in der Sprache, die der letzte große Meiſter, Wagner, der Muſik abgewonnen hat. Was er aber ſagt, iſt völlig ſein Eigentum: Reminiscenzenjäger werden bei „Ingwelde“ ſchlechte Geſchäfte machen. Es iſt durchaus nicht ausgeſchloſſen, daß dieſer und jener mit dem in der That grandioſen Werke ſich nicht befreunden kann, nun — dieſes Mißgeſchick iſt unſern größten Werken begegnet; es iſt auch nicht ausgeſchloſſen, daß mancher ſich finden wird, der mit leichtfertigem Wort das ſchöne Werk beurteilt. Mein Gott, das ſind die Enkel jener Leute, die in der Geſchichte der Menſchen allem Fortſchritt, der vergaß, ihrer Bequemlichkeit Konzeſſionen zu machen, feindſelig gegenübertraten, das ſind die Enkel jener heute ruhmbeladenen Leute, welche die Haydnſchen Quartette bei ihrem Erſcheinen perhorreszierten, weil ihnen das bisher gewohnte Lallen und Lullen bequemer war, das ſind die Enkel derſelben Leute, welche „Fidelio“ ausziſchten, weil ſie ihnen Rätſel aufgab, den „Tannhäuſer“ für ſcheußlich erklärten und ihn ſo kräftig zu Falle brachten, daß er Jahrzehnte brauchte, um ſich zu erholen. Dieſe Leute und ihre Enkel haben das Lichtenbergſche Wort in den Wind geſchlagen: „Wenn ein Buch — und ich füge hinzu: eine Partitur — mit jemandes Kopf in Berührung kommt und es klingt hohl: ich frage, muß es denn gerade die Partitur ſein, die den fatalen Klang giebt?

„Aber fürchten wir für Ingwelde nicht. Wenn auch unſer Publikum wegen allzu leidenſchaftlicher Dankbarkeit gewiß nicht Urſache hat, ſich Gewiſſensbiſſe zu machen, Eines muß wahr ſein: es hat dem wirklich Guten gegenüber ſich noch ſtets verſtändnisvoll erhalten und ſeinen Dank — wenn auch oft recht innerlich — abgetragen. Und auf diejenigen, die, ins Theater gehend, ſich ausſchließlich mit Amüſementsabſichten tragen, kommt es ja nicht an. Für die iſt ungezählte Staffeln tiefer ein Tiſch mit drehorgelnder Tafelmuſik gedeckt im „Rattenfänger von Säkkingen“ und „Trompeter von Hameln“. Diejenigen aber, die von einem Kunſtwerk Erhebung und edeln Genuß erwarten, werden „Ingwelde“ nicht vergeſſen und meinem Urteile zuſtimmen: Eine Pauſe von „Ingwelde“ hat mehr Wert als die ganze „Cavalleria rusticana“ mitſamt ihren Kindern und Kindeskindern.“

Soweit Zumpe. Ich möchte dem noch hinzufügen, daß Schillings' Muſik nicht allein auf Wagneriſchem Boden ſteht, ſondern auch hinübergreift zu dem großen „Zeichner“ Brahms. Beſonders der erſte Akt in ſeiner Melodik weiſt ſtark darauf hin. Der erſte Akt iſt überhaupt ein Meiſterſtück feiner Charakteriſierungskunſt. Die ungeheure Bewegung der Handlung ſteht hier im engſten Anſchluß zur Muſik. Und iſt in dieſem Akte an den Nerven des Zuhörers etwas ſtark hin und her geriſſen worden, ſo gewährt der zweite Aufzug mit ſeiner ſtimmungsvollen Lyrik und den daraus ſich ergebenden großen Bogenlinien der Melodik einen wunderbar ruhigen Genuß. Auf gleicher Höhe hält ſich auch der dritte Akt. Gewiß wird es manchen Kritikaſter geben, der an dem Schillingsſchen Werke alles mögliche auszuſetzen hat. Den Leuten iſt aber nicht zu helfen. Um ein Genie zu verſtehen, dazu gehört intuitives Gefühl. Und Schillings iſt ein Genie — mit dem Epitheton „Talent“ kommt man Schillings gegenüber nicht aus —, das ſich die Errungenſchaften der geſamten Technik zu eigen gemacht und zu Ureigenſtem geſtaltet hat. Die Dichtung

zu Schillings' Muſikdrama „Ingwelde" iſt vom Grafen Spork*). Er entnahm den Stoff der Svarfdelaſage des ſkandinaviſchen Altertums. In der Sagenbibliothek von P. E. Müller finden wir die Ueberlieferung. Als echter Dramatiker und vorzüglicher Bühnentechniker hat Graf Spork mit dem vorgefundenen Material ganz frei geſchaltet und gewaltet. Vieles hat er ausgemerzt und anderes ganz neu geſtaltet und ſich ſo als echter Dichter erwieſen. Die Handlung iſt in Kürze folgende: Blutige Fehde herrſcht zwiſchen Gandulf von Gladgard und ſeinen Nachbarn Klauſe und ſeinen Brüdern, den Söhnen des Wikingerkönigs Thorſtein. Ingwelde, einziges Kind des greiſen Gandulf, ſehnt ſich aber nach Frieden. Geſt, der Pflegeſohn, gelobt Gandulf, Klauſe zu töten, um dadurch den Streit zu beenden. Da kommt auch ſchon eine neue Herausforderung der Thorſteiner durch Ortolf den Sprecher, der eine gewaltſame Werbung des Wikingers um Ingwelde überbringt. Gandulf und Geſt nehmen Abſchied von Ingwelde und ziehen in den Streit. Während der Kampf im Walde tobt, zieht Klauſe heran, um Ingwelde zu rauben. Doch in der höchſten Not ſteckt Ingwelde die Burgfeſte an und giebt zugleich Geſt das verabredete Zeichen, ihr zu Hilfe zu eilen. Geſt erſcheint und erſchlägt Klauſe. Die Thorſteiner verlangen jetzt Ingwelde als Sühneopfer der Blutthat. Um den aufs neue ausbrechenden Streit zu ſchlichten, ſchwört Ingwelde, ſich keinem andern als dem erſchlagenen Klauſe zu eigen zu geben. Da geſchieht etwas Wunderbares: der Erſchlagene regt ſich; er iſt nicht tot, ſondern war nur betäubt, und da er Ingweldens Schwur gehört, fordert er von Gandulf ſeine Erfüllung. Ingwelde fügt ſich und folgt Klauſe auf ſeine Burg. Im zweiten Aufzuge finden wir Bran, den jüngſten der vier Thorſteiner Brüder, in leidenſchaftlicher Liebe zu Ingwelde entbrannt, die Rache brütend alle Liebeswerbungen ihres Gatten abweiſt. Durch Liſt verſteht ſie Klauſe zu einer Verſöhnungsfahrt zu Gandulf zu veranlaſſen, auf der der Argloſe durch ſchändlichen Verrat von Geſt erſchlagen wird. Ingwelde hatte Bran gewonnen, durch Aufſtecken brennender Fackeln Geſt das Zeichen zu geben. Als die Fackeln erloſchen, tritt zu dem träumenden Sänger Bran der Geiſt des Erſchlagenen. Der Geiſt Klauſes fordert Bran zur Rache an dem treuloſem Weibe auf, da er ſich unbewußt zum Mitſchuldigen gemacht habe. „Bruder Bran, achte des Eides!" ruft ihm Klauſe noch einmal zu. — Aus dem träumeriſchen Jüngling wird nun auf einmal ein nach Thaten dürſtender Held, den die von der Jagd heimkehrenden Brüder gar nicht wiedererkennen. Er iſt feſt entſchloſſen, Klauſe zu rächen. Ingwelde hat ſich gleich nach ihrem Rachewerk mit Geſt in Liebe vereint, doch kann ſie, trotz aller Tröſtungen Geſts, keine Ruhe finden. Und als ſie beide beſchließen, fern von dem Orte der dunkeln That ihrem Glücke zu leben, naht ſich auf einem Schiffe ihr Rächer Bran. Es kommt zu einem Kampfe, bei dem auf den erſten Streich Geſt fällt. Bei Ingwelde verſagt Bran die Kraft; denn immer noch liebt er das „wilde Weib". Dreimal mahnt ihn Klauſe, ſein Rachewerk zu vollenden. Doch Bran und Ingwelde erliegen ihrer Liebe. Von Schuldbewußtſein gefoltert, beſchließen ſie, gemeinſam zu ſterben, „daß Liebe löſcht des Schickſals Schuld und Tod der Liebe Leid". Beide beſteigen das brennende Totenſchiff Geſts. Da erſcheint Klauſes Geiſt auf einem Fahrzeug und fährt ihnen entgegen. Geſts Schiff verſinkt ins Meer, aus deſſen Tiefen ſüße Geſänge ertönen und die Liebenden willkommen heißen. — Es iſt dem Dichter vortrefflich gelungen, ſeinen Stoff bühnenwirkſam zu geſtalten. Die Expoſition des erſten Aktes iſt meiſterhaft. Die einzelnen Figuren ſind pſychologiſch fein gezeichnet, und ſpeziell Bran und Ingwelde geben nach dieſer Richtung hin dem Komponiſten eine dankbare Aufgabe zu löſen. Zum Schluſſe möchte ich noch der Aufführung gedenken, der nur das Lorbeerwort „vollendet" gebührt. Soliſten, Chor, Orcheſter, Scenerie, alles vereinigte ſich zu einem Ganzen, wie man es ſich einheitlicher nicht denken kann. Das war höchſte „Kunſt"! Wer alſo Wahres, Schönes und Gutes ſehen und hören will, der pilgere nach Schwerin.

*) Ich möchte hier auf die geiſtvolle Einführung in Dichtung und Muſik von Ernſt Otto Nodnagel, Verlag von Schuberth & Comp. (Felix Siegel), aufmerkſam machen

Goby Eberhardt.

An Gerhart Hauptmann,

den Dichter des Märchendramas „Die versunkene Glocke".

Dein wundersames Glockenspiel umklingt
Ein Oberton, der flüsternd Kunde bringt,
Was sich verheißungsvoll in deiner Brust
Geregt, vielleicht dir selbst noch unbewußt.

Du spürst bereits, daß dich des Undanks zeihe
Die hehre Göttin, die den Kuß der Weihe
Zu hohem Lied auf deine Stirn gedrückt,
Weil du bisher nur sangst wie unbeglückt.

Dein Spiel ist Kampf mit diesem Schuldgefühl,
Bald wild und eiferheiß, bald spöttisch kühl.
Doch Ich vernahm auch durch den schrillen Hohn
Der Siegeshoffnung stolzen Jubelton.

Wie, wann ein Wind nur durch die Saiten
rauscht,
Der Harfner leisen Wunderklang erlauscht,
Ihn schüchtern erst versucht, dann, kühn
geworden,
Als Melodie verwebt mit Vollakkorden:

So hast du nachgesungen, selbst erstaunt,
Was unter Musenhauch die Harfe raunt
In deiner Brust. Den Weg zum Herzen fand
Der Sänger stets, wenn so sein Lied entstand.

Wie hebt sich groß und schön vom Gegenschein
Der Schratte, Nixen ab das Menschensein!
Wie klärt entzückend alle Weltschmerzwähne
Hinweg das Lob der leidgebornen Thräne!

Das ist schon Drang, zu stummen Dank-
gebeten
Ins altererbte Heiligtum zu treten.
Laß dich das Fabelbildwerk am Portal
Nicht bannen aus dem Tempeldienst des Gral.

Nicht mehr die Mahnung: „Kommt zur
Leidensschule"
Erschalle vom erneuten Glockenstuhle;
Doch tauglich blieb das alte Glockengut.
Damit zu läuten: „Fasset Lebensmut".

Mißbraucht, mit Höllenpein für Evas Fall
Zu drohn, ward heiser edelstes Metall.
Hilfs rein gestimmt zu neuer Glocke gießen,
Zum Ruf „Mit Andacht lernt in Zucht genießen".

Wilhelm Jordan.

Gretchens Mutter.

Ein dramaturgiſcher Splitter.

Gretchens Mutter hat ihrer Tochter und auch den Fauſt-Erklärern das Leben nicht gerade leicht gemacht. Gut Kirſchen eſſen muß mit ihr nicht geweſen ſein. Nach allem, was wir von ihr wiſſen, war ſie eine überſtrenge, mehr als haushälteriſche, bigotte Frau. Trotz des hübſchen Vermögens, „des Häuschens und des Gärtchens vor der Stadt", das ihr Mann ihr und den Kindern hinterlaſſen, trotzdem ſie es nach Gretchens Worten in der Gartenſcene alſo nicht gerade nötig hat, „ſich einzuſchränken", bürdet ſie ihrer Tochter alle nur erdenklichen Arbeiten in Haus und Küche auf. Das arme liebe Kind muß

„kochen, fegen, ſtricken
Und näh'n und laufen früh und ſpat"

und nebenbei noch die Kinderwärterin ſpielen. Daß Gretchen ihre „liebe Not" und Plage damit gehabt — daraus macht ſie ſelber kein Hehl. Sie ſchämt ſich der „garſtigen rauhen" Hand, die Fauſt küſſen will.

„Was hab' ich nicht ſchon alles ſchaffen müſſen!
Die Mutter iſt gar zu genau!"

oder, wie ſie ſich an anderer Stelle etwas milder ausdrückt:

„Und meine Mutter iſt in allen Stücken
So akkurat!"

Dieſe Akkurateſſe geht vielleicht gar ſo weit, daß die Frau ihr kleines Gut noch durch Geldgeſchäfte vermehrt. Denn als Gretchen Mephiſtos Schmuckkäſtchen im Kleiderſchrein erblickt, iſt ihr erſter Gedanke der, es möchte ein Pfand ſein, „auf das ihre Mutter geliehen", und aus bloßem guten Herzen hilft dieſe andern ſchwerlich. Nur vor dem Kreuz duckt ſie ſich tief. Sie „ſchnuffelt immer im Gebetbuch" und überantwortet Kette, Spang' und Ring, vor denen ihr graut, dem erfreuten Pfaffen, der ſie, ohne lange zu fragen: woher? wie wertloſe Pilze, wie Pfifferlinge einſtreicht.

Vor dieſer harten Seele giebt es für Gretchens erregtes junges Blut nur die Flucht zu den Heimlichkeiten in Marthens Zimmer und Marthens Garten. Auch da ſchreckt der bloße Gedanke an ſie die Tochter aus ihrer Ruhe. Als es an Marthens Thür klopft, fährt ſie zuſammen: „Ach Gott! mag das meine Mutter ſein?" Sie

Digitized by Google

führt die ſtrengſte Zucht und wacht ängſtlich über ihres Kindes Tugend. „Die Mutter würde mich --“ antwortet Gretchen abwehrend, als Fauſt ihr ſein Geleit nach Haus anträgt. Und als er gar nach dem ruhigen Stündchen an ihrem Buſen verlangt, beruft ſie ſich ängſtlich auf der Mutter leichten Schlaf und fügt hinzu:

„Und würden wir von ihr betroffen,
Ich wär' gleich auf der Stelle tot.“

In den ärgſten Fährlichkeiten ihres Lebens am Herzen dieſer Frau Rat, Troſt und Hilfe zu ſuchen, das konnte dem armen Mädchen nicht in die Gedanken kommen — und ſo geht es denn auf dem Wege der Heimlichkeiten unter dem Schutz der Kupplerin vorwärts. Man macht der Mutter eben überall „was vor“, bis ihre ſtarre, ſteinerne liebloſe Sittlichkeit ſie ſelber ins Verderben zieht. An dem Schlaftrunk, den Gretchen ihr auf Fauſts Drängen reicht, ſchläft ſie hinüber, ungebeichtet, ohne Oelung, „zur langen, langen Pein“. Und auch die Tote gönnt der verwaiſten und verlaſſenen Unglücklichen keinen Frieden. Bei dem Totenamt im Dom („Exequien der Mutter Gretchens“ heißt es in dem Göchhauſenſchen Ur-Fauſt), bei dem die Tochter natürlich ſo wenig wie „alle Verwandte“ fehlen durfte, leidet die Arme alle Höllenqualen, von denen das Dies irae ſingt, und im Kerker erſcheint der Wahnſinnigen die Mutter, die ſie „umgebracht“, als ein ſchauriges Schreckbild, das ſie „kalt beim Schopfe faßt“. Und doch ſorgt Gretchens liebevolle Seele in allem Jammer noch für die ſtrenge Frau. „Den beſten Platz“ im Grabe ſoll ihr der Geliebte geben. Es iſt eine kleine Tragödie in der großen.

Ein einziges Mal hören wir Gretchen nach der Mutter, als ſie noch lebt, verlangen. In der Scene, die abends in dem „kleinen reinlichen Zimmer“ ſpielt. Da wird ihr in der dumpfigen Luft: ſie „weiß nicht wie“, und ſie wünſcht, „die Mutter käm' nach Haus“. Die Mutter iſt alſo fort und gar ſo ſpät am Abend kann es darum nicht ſein. Wahrſcheinlich bald nach der Veſperkirche.

Was aber geſchieht auf den meiſten unſerer Bühnen, auch auf den größten? Gretchen, die ihre Sonntagskleider, die ſie beim Kirchgang getragen, auszieht und zuſammenlegt, entkleidet ſich ſo weit, wie es auf dem Theater irgend ſchicklich iſt, geht zu Bett, zieht ſich wohl gar die Decke über die Ohren, löſcht das Licht und ſchläft ein.

Jetzt wird aus der Tragödie eine Komödie. Denn die Mutter? Wo bleibt nun die? Gretchen hat ſie ja ſoeben noch heim erwartet. Wird ſie nicht vor der verſchloſſenen Thür einen Heidenlärm ſchlagen und, da die Jugend gut und feſt ſchläft und Gretchen ihr kaum öffnen wird, von der Polizei in Schutzhaft genommen oder gar wegen nächtlicher Ruheſtörung arretiert werden? Ich habe ſchon nicht mehr nötig, die Thorheit der Theatertradition, die die Scene bei Nacht ſpielen läßt, zu beleuchten. Es verſteht ſich eben von ſelbſt, daß Gretchen um der Mutter willen nicht zu Bett gehen *darf*. Aber vielleicht kommt ein luſtiger Vogel auf den Gedanken, die Situation des ausgeſperrten Hausdrachens auszuſpinnen und einen Einakter „Gretchens Mutter“ zu ſchreiben.

Heinrich Bulthaupt.

Siegfried Wagner als Komponist.

Der 22. Januar im Münchener Hoftheater war ein kritiſcher Tag erſter Ordnung in der geſamten Kunſtgeſchichte: Siegfried Wagners kürzlich beendete komiſche Oper „Der Bärenhäuter" erlebte die erſte Aufführung. Der Bedeutung des ſeltſamen Schauſpieles waren alle ſich bewußt, denn den Hintergrund der Affaire bildete eigentlich eine Art Königswahl oder beſſer die Nominierung eines Thronfolgers in Bayreuth. Daß dieſer künftige Herr des Feſtſpielhauſes ein zünftiger Muſiker ſein müſſe, hat niemand richtiger begriffen als Siegfrieds geiſtreiche, willensſtarke, kluge Mutter, Frau Coſima Wagner. Aber niemals, ſo weit man zurückdenken kann, iſt einem jungen Mann der Komponiſten-Befähigungsnachweis ſchwerer gemacht worden, als am 22. Januar in München dem 28jährigen Siegfried Wagner.

Erwäge man: Zunächſt laſtete auf ſeinem Namen das Urteil ſeines berühmten Vaters, der ſeinen Sohn als *nicht* muſikaliſch bezeichnet hatte. Dadurch ging der Lauf der Erziehung auf das Baufach. Man rechnete mit dem jungen Architekten nicht weiter. Sei nun der Mutter Ehrgeiz oder ſei eine ſpät erwachte eigene Neigung der Grund der Umſattelung geweſen: wie ſchwer war nun erſt für Siegfried der Anfang! Der beſte Lehrer und Mentor — und als ſolcher wird jeder ja Humperdinck anerkennen — kann nur lehren, aber nicht Vorurteile der Welt zerſtreuen! Der arme junge Wagner! Noch hallt die Gegenwart wieder von dem gewaltigen Eindruck ſeines Vaters, deſſen Genie ein neues Muſikpathos geſchaffen hatte und der die Herzen der Jugend mit ekſtatiſchen Idealen füllt. Und nun kommt der Sohn und ſoll komponieren! Wie ſoll ers? Im Sinne des Vaters? Konnte er je hoffen, „Parſifal" oder „Triſtan" zu überbieten? Und wenn nicht, wozu komponieren, wenn er nur Plagiator des Vaters wurde? Der andere Weg aber war nicht minder heikel. Ging Jung-Siegfried auf die harmloſeſte komiſche Opernform aus, ſo riefen ihm die Bayreuther Ultras wohl gar zu: er verletze oder mißachte die Schaffensgeſetze ſeines großen Vaters.

Unter dieſen argen Erſchwerniſſen that der junge Bärenhäuter das Geſcheidteſte, was man thun kann: er ſang wie ihm der Schnabel gewachſen war, er that ſich zunächſt keinen Zwang an. Unter dieſem „zunächſt" ſind die vielen liebenswürdigen, zwiſchen Tonika und Dominante ſich bewegenden Lieder des Stückes zu verſtehen. Sie gehen über Lortzing oder Neßler nicht hinaus, ſchmeicheln harmlos ſich ein und ſind von keiner Gedankenbläſſe angekränkelt; ihr Wohllaut hat überraſcht. Auch keine Inſtrumentationsgeſtrüppe ſperren dem Geſang den Weg. Das Orcheſter wie die Harmonik und die Modulationen halten ſehr dezente Grenzen inne. Aber Siegfried müßte nicht des Vaters Sohn ſein, wenn er nicht die gigantiſchen Schatten von deſſen dramatiſchen Poeſiefiguren in ſeiner Lehrzeit hätte vor ſich wachſen ſehen. Und dieſem ganz natürlichen Umſtand verdankt das eigene Werk Siegfrieds eine Beimiſchung von ſtilfremdem Idealismus, der gleichſam die Brücke bildet zwiſchen der Natürlichkeit des jungen Komponiſten und der Burg von Bayreuth. Die Hauptfiguren der Oper ſtehen im Zwielicht: ſie ſind bald einfach, ſchlicht, bald ſteht ſchattenhaft hinter ihnen der Typus einer Wagnerfigur. Der Geiſt Wotan-Wanderers geht um, Senta, Iſolde, Siegfried, Eliſabeth, aber nur traumhaft anſpielend, nicht erſchöpfend nachbildend.

In der Form iſt die Cäſurierung der alten komiſchen Oper öfter verlaſſen; das modern fortſpinnende Rezitativ, wird zumeiſt nach Wagnerſcher Theorie ſorgſam wortaccentgetreu deklamiert. Das jugendliche Werk leidet an gewaltigen Längen, und in München gingen alle Fachurteile auf den einen Rat zuſammen: *kürzen*, und zwar um eine Stunde. Die Aufführung dauerte von 6 bis 10¾ Uhr.

Der Text iſt jüngſt in der Tagespreſſe ſo viel erzählt, daß nur die kürzeſte Skizze hier angeführt ſei. *Hans Kraft* kehrt als Soldat in einer Pauſe des 30jährigen Krieges zu ſeinem Heimatsdorfe zwiſchen Kulmbach und Bayreuth zurück. Niemand kennt ihn mehr, niemand mag ihn, obdachlos ſteht er da: ſeine Mutter iſt geſtorben, er verzweifelt ſchon, — da naht der Teufel und überredet ihn, Heizerdienſte in der Hölle zu thun. Aber auf Anſtiften des Sankt Petrus läßt Hans Seelen entſchlüpfen, und der Teufel ſtraft ihn nun, indem er ihn rußig ſchwärzt und ihn als Fratze in eine Bärenhaut ſteckt. Erlöſt kann er nur werden wie der Holländer: „durch ein Weib", durch die Macht der Liebe. Auf ſeinen Wanderungen trifft er ein liebliches Kind, das Treue ihm hält, und ſie werden nach der Erlöſung ein glückliches Paar.

Durch die Figur des ſpaßhaften Teufels, das Brodeln der Höllenkeſſel, durch die bunten Landsknechte, durch die Erſcheinung des Wanderer-Petrus ꝛc. iſt überreich Abwechslung erzielt.

Das allergrößte der Aufführung in München war die Regie Possarts. Sein gewaltiges Feldherrntalent faßte das bunte Ganze in einen Willen und überwand alle Zersplitterung. Mit dem Musikleiter Hofkapellmeister Fischer, den Darstellern Knote (Hans), Frau Hoffmann (Luise), Sieglitz (Teufel), Bertram (Sankt Peter) ward der Komponist und Textdichter Siegfried Wagner ein Dutzend mal und mehr herzlich hervorgejubelt, und nicht minder rief man den Intendanten v. Possart, dem der interessante Abend zu danken war. Nach dem ersten Akt wurde von einer starken Minorität gezischt, vielleicht weil man die Hervorrufe des jungen Wagner verfrüht fand. Vom zweiten Akte an war der Beifall einmütig. Frau Cosima und alle Geschwister Siegfrieds saßen mit dem reich gegliederten Stab des Bayreuthismus im ersten Rang, und weder A. v. Groß noch Levy oder Mottl fehlte. Dann wimmelte es förmlich von Intendanten, Direktoren und Kritikern.

Alles Richard-Wagnersche ist von jeher zur Partei aufgebauscht, vergöttert und gehaßt worden. Dem Sohne gehts nicht anders: für und wider standen in München sofort wieder schroff sich entgegen. Uns dünkt mit Unrecht. Richard Wagner hob die Thore der dramatischen Musik aus den Angeln und stieß dabei rechts und links an. Siegfried Wagners liebenswürdiges, begrenztes Talent geht auf keine Revolution aus. Was der Abend beweisen sollte, hat er bewiesen: daß der Sohn des größten musikdramatischen Reformators genügend musikalisch ward, um in Bayreuth autoritativ einst eingreifen zu können. Neue Wege hat er nicht gehen können und nicht gehen wollen; und was er geboten, erfüllt mit Achtung vor seinem Fleiße.

△

Von den Berliner Theatern.

VII.

Der letzte Monat des alten Jahres und der erste des neuen sind für die Theater nicht sonderlich günstig. Die Frauenwelt, die, wie die Dinge nun einmal liegen, in der Regel das stärkste Kontingent der Theaterbesucher stellt, wird durch die weihnachtlichen Vorbereitungen und die im neuen Jahre springquellartig emporbrechende Flut privater und öffentlicher Lustbarkeiten ganz besonders in Anspruch genommen, und wie in romanischen Ländern zur Zeit des Karnevals die Theater mit leichter, gefälliger Kost den Gaumen kitzeln müssen, um bei der Vielseitigkeit der anderweitigen Genüsse überhaupt Gäste locken zu können, so verzichten auch unsere Bühnen von Jahr zu Jahr darauf, einen wenig aussichtsvollen Kampf gegen die Unlust und die Blasiertheit eines mit mehr oder minder genußreichen Verpflichtungen überladenen Publikums aufzunehmen und begnügen sich damit, leichte Ware zu servieren, die der Stimmung nach einem guten Diner entspricht und dem Besucher keinerlei Anstrengung zumutet.

Das Recht auf Lachen bedarf gewiß keiner spitzfindigen Verteidigung. Aber nur zu oft täuschen sich sowohl Bühnendichter wie Bühnenleiter über dasjenige, was dem vielköpfigen Ungeheuer Publikum diesen beliebten Reiz auslösen wird, und nicht einmal der Kassierer ist dann derjenige, der zuletzt und mithin am besten lacht. Wie leicht das Publikum trotz alledem zu befriedigen ist gerade auf dem Gebiete der heiteren Muse, zeigt „Das weiße Rößl", das mit ungeschwächter Zugkraft noch immer über alle großen und kleinen Bühnen galoppiert. In der begreiflichen Freude über diesen Erfolg und von der Last der Direktion des Lessingtheaters befreit hat, Oskar Blumenthal das Tempo seines Musenrößleins gleichfalls noch um ein erhebliches beschleunigt, und während noch auf dem Plan des Schauspielhauses das Lustspiel „Auf der Sonnenseite" als Novität figurierte, tauchte im Lessingtheater seine jüngste Schöpfung „Mathias Gollinger" auf. Dem bewährten Prinzip der Compagniearbeit blieb Blumenthal auch diesmal treu, nur trat an die Stelle der Kadelburg oder Schönthan der besser als defensor poetarum und Gatte der Dichterin Ernst Rosmer, denn durch seine eigenen poetischen Versuche bekannte Münchener Max Bernstein, weil es diesmal galt, nicht nur einen waschechten Berliner Rentier, sondern auch ein echtes Münchener Kindl, den ehrenfesten Mathias Gollinger, Bierbrauer seines Zeichens, auf die Beine und auf die Bretter zu stellen, und außer allerhand Berliner Witzen über München auch Münchener sakrische Grobheiten über Berlin nötig waren, welch letztere Blumenthal sich doch nicht zutraut. Der im Ernst und Scherz schon so oft ausgebeutete uralte Gegensatz zwischen Norden und Süden und die natürliche Verschiedenheit zweier urwüchsiger oder wenigstens den Dichtern als urwüchsig vorschwebenden Charaktere bietet die

ſtoffliche Unterlage zu der in bekannter Blumenthalſcher Manier aus mancherlei theatraliſch wirkſamen Situationen und der gehörigen Portion oft recht abgeſchmackter Witze und Anzüglichkeiten zuſammengeſetzten Handlung. —

Wie man es machen muß, ein erfolgreiches Luſtſpiel zu ſchreiben, verraten mit amüſanter Indiskretion die dramatiſchen Compagnons Oskar Walter & Leo Stein. Ihre dreiaktige Komödie „Die Luſtſpielfirma“ hat ſich auf dem Spielplan des Königlichen Schauſpielhauſes erfolgreich behauptet. Das Publikum hört bekanntlich nur zu gern von den wirklichen oder vermeintlichen Geheimniſſen der Dichterwerkſtatt und der Couliſſenwelt und ſchenkt der harmlos gefälligen Handlung, die die Dichterfirma in dieſem Milieu mit Geſchick und gutem Humor aufzubauen weiß, gerne Teilnahme. Auch kleine, boshafte Streiflichter, die auf Bühnenbeherrſcher, Agenten und Schauſpieler fallen, dienen dazu, das Intereſſe an der Handlung zu beleben. Bedauerlich iſt, daß Stein und Walter auf eine der abgebrauchteſten Figuren des deutſchen Luſtſpiels, die ſteinreiche, deutſch radebrechende Amerikanerin, nicht verzichten zu können glauben und desgleichen nicht auf den typiſchen verliebten Backfiſch. Was aber in der Dichterwerkſtatt ſpielt und auf den Titel „Die Luſtſpielfirma“ Bezug hat, kann in der That auf freundliches Intereſſe Anſpruch machen. —

Den Rekord in draſtiſcher Komik und amüſanter Spitzfindigkeit des Sujets behaupten unter den diesmal zu beſprechenden Stücken wieder einmal der Leib- und Lieblingsdichter des Theaters in der Blumenſtraße, Alexander Biſſon, und ſein unübertrefflicher Interpret Alexander, in dem Direktor Lautenburg in der That mit Recht die ſtützende Säule ſeines Enſembles ſchätzt. Der Reichtum an Situationen und Charakteren, über den die Matadore des franzöſiſchen Schwankes verfügen, iſt in Wirklichkeit durchaus nicht größer als bei ihren deutſchen Kollegen, aber die Kombinationsgabe der Franzoſen, Perſonen und Situationen durcheinander zu würfeln, einen guten Einfall auszubeuten, bedeutet ihre Stärke. Was ein Mann an Vorwänden erſinnen kann, ſeine Gattin zu täuſchen, um mehrere Tage oder Stunden der illegitimen Liebe widmen zu können, ohne ſich verdächtig zu machen, haben die findigen Prieſter der leicht geſchürzten Muſe wohl in überraſchendſter Vielſeitigkeit ſchon ausgeklügelt; den nach verbotenen Freuden dürſtenden Don Juan als Schlafwagencontroleur einzuführen, blieb aber Biſſon vorbehalten. Schon der originelle und vieldeutige Titel bedeutet einen halben Sieg. Der Konflikt, der zwiſchen dem wirklichen Controleur und dem Leichtfuß entſteht, der ſich ſeine Würde angemaßt hat, wirkt um ſo luſtiger, als der erſtere ſelber ein großer Verehrer des ſchwächeren Geſchlechtes iſt und vor einem verbotenen Kuſſe ſelbſt im Dienſte nicht zurückſcheut. Eine an unheilbarer Dichteritis leidende Schwiegermutter, ein Phonograph, der die Stimme des Erzengels Michael poſaunt, eine Dame, die durch ein eindeutiges, nervöſes Kopfnicken die Männerwelt zu verliebten Attentaten herausfordert und einen Gatten beſitzt, der kraft ſeines Adelstitels und Gattenrechtes die Attentäter zum Duell fordert, aber mit einer Beſtellung auf einen Orhoft zweifelhaften Rotweins ſeine gekränkte Ehre ſich bezahlen läßt und dieſen Sport berufsmäßig treibt; vermeintliche Hallucinationen des falſchen Schlafwagencontroleurs, das ſind ſo einige der Zuthaten, mit denen der unerſchöpfliche Franzoſe ſeine Handlung noch zu würzen weiß. Dabei verzichtet er diesmal gänzlich auf erotiſche Witze und Alkovenſcenen, die ja in der Regel das hauptſächlichſte Charakteriſtikum der dramatiſchen Darbietungen im Muſentempel in der Blumenſtraße zu bilden pflegen. Benno Jacobſon hat ſeiner gewandten Verdeutſchung dieſer Arbeit des franzöſiſchen Kollegen eine eigene kleine Plauderei vorausgeſchickt, „Zum Einſiedler“ betitelt, die nicht bloß als lever de rideau betrachtet beſtehen kann und eine dankbare Situation in unterhaltender Weiſe ausnutzt. Ein Ehepaar ſucht am Tage ſeiner ſilbernen Hochzeit dasſelbe Hôtel und dasſelbe Zimmer auf, in dem es vor fünf und zwanzig Jahren die erſte Station machte. Durch ein Verſehen des Hôtelportiers erhält ein neu gebackenes Ehepaar dasſelbe Zimmer angewieſen. —

Mit einem Zwitter, halb Volksſtück, halb Märchen, „Das liebe Ich“ genannt, erſchien der Wiener Karlweis im Leſſingtheater. Das Stück war urſprünglich für das Arbeitertheater des öſterreichiſchen Induſtriellen Krupp in Bernderf beſtimmt, und als die Genfer Kataſtrophe die feierliche Eröffnung dieſes Theaters in Gegenwart des Monarchen, wie alle die andern geplanten öſterreichiſchen Jubiläumsveranſtaltungen vereitelte oder wenigſtens in weit beſcheideneren Formen ſich vollziehen ließ, wanderte „Das liebe Ich“ ins Wiener Volkstheater. Hier ſah ich es mit Girardi und der Glöckner in den Hauptrollen und gewann ſchon nach dem erſten Akte die Ueberzeugung, daß dieſes Stück nur in Wien möglich ſei, wo ſich Karlweis auf Grund ſeiner früheren Leiſtungen berechtigter Popularität und infolgedeſſen nachſichtiger Beurteilung erfreut. Auch von dem viel gerühmten angeblich goldenen Herzen Wiens iſt natürlich wieder einmal die

Rede, und Erinnerungen an Wiens großen Zaubermeister Raimund werden wachgerufen, aber nicht zum Vorteil des Epigonen, der sich in der Schöpfung von Feengestalten versucht, aber beileibe kein Raimund ist und es auch niemals werden wird. Ueber die geradezu kindliche Naivität der sozialen Lehre, die Karlweis zur Handlung gestaltet, braucht man kein Wort zu verlieren; durch derlei läßt sich kein Reicher bekehren und kein Arbeiter verblenden oder versöhnen. Die Bekehrung eines hartherzigen Reichen durch einen warnenden Traum haben andere Dichter weit packender und rührender zu gestalten gewußt; selbst die früher viel gespielte Dramatisierung von Dickens' berühmter Weihnachtsgeschichte, so wenig künstlerisch sie ist, ziehe ich Karlweis' Märchendichtung vor. Daß ein erfahrener Dramatiker ein paar gute Momente hat und zwei, drei Rollen leidlich dankbar zu gestalten weiß und Bühnenleute wie Girardi, Pepi Glöckner und Jenny Groß die dankbaren Momente aus ihren Rollen herauszuarbeiten wissen, ist noch kein Lob für den Autor. Die langweilige, rührselige Breite des Dialogs hat denn auch dem Stücke in Berlin keine Anhängerschaft erworben. —

Einen Import ausländischer Schundware, diesmal aus Dänemark, leistete sich das Berliner Theater in dem Sittenstück des Dänen Hoyer: „Familie Jensen". Frau Prasch-Grevenberg hatte an den Tricots der Zaza so viel Gefallen gefunden, daß sie die Gelegenheit, in einem zweiten Chansonnettenstück zu paradieren, nicht von der Hand weisen wollte, und der Herr Direktor, der Gatte, geriet in die tragikomische Notwendigkeit, seine getreuen Abonnenten in einem besonderen Zirkular, das nicht einmal die ominöse Spitzmarke „vertraulich" trug, darauf aufmerksam machen zu müssen, daß gemeldetes Chansonnettenstück sich nicht für ein Familienpublikum eigne. Ich fürchte, daß jenes Zirkular gerade die gegenteilige Wirkung gehabt hat; denn das Stück hält sich trotz einstimmiger Verurteilung seitens der Kritik mit merkwürdiger Zähigkeit auf dem Spielplan und nicht vor leeren Häusern. Wie es scheint, ist also das Berliner Familienpublikum wenigstens für den Naturalismus von der Hintertreppe reif geworden; denn die Geschichte von der tugendhaften Chansonnette, die um ihrer „ehrenwerten" Familie willen zur Dirne wird und am Verlobungstag ihrer unschuldigen jüngeren Schwester sich vor versammelter Gesellschaft auf ihre tricotbekleideten Schenkel schlägt und mit dem Brustton der Ueberzeugung verkündet: „Mit diesen Beinen habe ich euch alle ernährt und die Aussteuer meiner Schwester geschafft", würde eine Perle der Kolportagelitteratur bilden. Wer wissen will, wie ein wirklicher Dichter ein derartig heikles Thema zu behandeln weiß, der lese des unvergeßlichen Maupassant Meisternovelle von der Hochzeit, die eine reich ausgehaltene Courtisane ihrer tugendhaft gebliebenen Schwester und der ganzen wohlanständigen bürgerlichen Gesellschaft ausrichtet. Aber Maupassant gilt sicherlich noch vielen derjenigen, die heute „Familie Jensen" mit lieblichem Erröten beklatschen, als fürchterlich unsittlich . . . . .

Aus dem Familientheater Auschа Butzes ist endlich einmal etwas Erfreuliches zu berichten. In Max Kretzers Familiendrama „Der Sohn der Frau" hatte Auschа Butze endlich ein ernst zu nehmendes Stück und für sich selber eine ihrer Gaben werte Rolle gefunden. Max Kretzer hat sich von Anbeginn seiner litterarischen Laufbahn durch einen glücklichen Griff in der Wahl seiner Stücke ausgezeichnet. „Zwei Genossen", „Meister Timpe", „Der Millionenbauer" behandeln in Romanform Fragen von hoher Aktualität und zugleich von allgemeinem menschlichen Interesse. Das letztgenannte Werk hielt sich in der plastischen Verkörperung durch einen Emil Thomas und Conrad Dreher trotz stellenweise recht anfechtbarer Dramatisierung auch längere Zeit auf den Brettern. Gegenüber dem „Millionenbauer" und dem „Lockvogel", einem andern dramatischen Erzeugnis Kretzers, das sich mit knapper Not auf dem Repertoire eines anspruchslosen Vorstadttheaters ein Veilchen behauptete, bedeutet „Der Sohn der Frau" einen sehr erheblichen Fortschritt. Das Problem, daß eine Frau ihren unehelichen Sohn als angeblichen Neffen in die Familie und in das Geschäft ihres Gatten einzuführen weiß und das illegitime Kind vom Gatten auf Kosten der eigenen, freilich ziemlich mißratenen Söhne bevorzugt wird, ist ein recht gewagtes, und es gehört eine respektable Gewandtheit der Szenenführung und des Dialogs dazu, um die mannigfachen Krisen, die die glaubhafte Weiterführung der Handlung und friedliche Lösung des Knotens bedrohen, zu überwinden. Nach Anlage und Durchführung erinnert das Stück, nicht zu seinem Nachteil, an Augiers viel gerühmtes Familienstück „Die Fourchambaults". Die Charaktere, mit Ausnahme des etwas unklar gehaltenen illegitimen Sohnes, sind sicher angelegt: der schwache, kränkliche Fabrikant, der seine schöne und kluge zweite Gattin vergöttert und ihre erprobte Stütze nicht entbehren kann, sowie diese selbst, die ohne Intrigantin zu sein oder die legitimen Sprossen benachteiligen zu wollen, den kühnen Wurf wagt, ihr eigenes Fleisch und Blut in den

Schoß der Familie einzuführen. Frau Butze findet in dieser Rolle vollauf Gelegenheit, ihre Kunst gewinnender weiblicher Dialektik und natürlicher Liebenswürdigkeit zu bethätigen.

Das zweite große theatralische Ereignis der Saison nach Hauptmanns „Fuhrmann Henschel" brachte das Deutsche Theater mit der Première von Sudermanns dramatischem Gedicht „Die drei Reiherfedern" am 21. Januar. Man wußte längst, daß der Dichter der „Ehre" ein Märchenspiel geben wolle, und wenn er auch „Die drei Reiherfedern" als dramatisches Gedicht bezeichnete, so hält er sich doch im wesentlichen in allen Hauptzügen auf dem Boden des Märchens. Die Geschichte vom Prinzen, der auszog, das Glück zu suchen, das ihm in Gestalt des Weibes seiner Träume winkt, gehört schon zu den ältesten orientalischen Sagenstoffen, die dann ihrerseits älteren und neueren Erzeugnissen des Abendlandes als Quelle und stoffliche Unterlage gedient haben. Sudermann hat nicht nur den alten Märchenstoff, sondern auch die üblichen Personen des Märchens und das fabula docet übernommen. Neben dem Prinzen steht der gewaltthätige, thronräuberische Oheim; der treue Knecht von fast hündischer Anhänglichkeit, die schöne, von Freiern hart bedrängte Königin und auch die dunkeln Schicksalsmächte in der Hand wunderbar launischer Zauberinnen, diesmal einer Begräbnisfrau an der ostpreußischen Bernsteinküste, fehlen nicht. Wie sonst das Schicksal des Märchenprinzen sich an irgend welche goldene Becher oder diamantene Ringe knüpft, mit deren Gebrauch oder Nichtgebrauch das Leben des Eigentümers oder einer dritten Person verknüpft ist, so sind es in Sudermanns Märchenspiel drei Reiherfedern, die der Prinz auf Geheiß der Zauberin einem heiligen Reiher, den ein nordisches Heidenvolk als Gott verehrt, ausreißen muß und mit denen das Leben des Frauenideals, dem der Prinz nachjagt, aufs engste verbunden ist. Sudermann hat als Märchendichter nicht so leicht gesiegt wie seiner Zeit als Poet der Berliner Vorder- und Hinterhäuser. Weder giebt sich ihm die Welt des Wunders so willig gefangen wie das Milieu des modernen Sodom, noch vermochte er seine Hörerschaft in den Bannkreis der Märchenherrlichkeit zu ziehen und sie darin festzuhalten; aber aus mehr als einem Grunde verdienen „Die drei Reiherfedern" dennoch eine eingehendere Untersuchung, die nächstens an dieser Stelle Platz finden soll.

H. St.

Kunsterklärer oder Handelsblatt?

Um mich herum in krausem Wirrwarr liegen eine Menge Theaterzettel: alte und neue, weiße und buntpapierne, ein Riese von nahezu Meterlänge und ein Liliputaner von der Größe eines Oktavbriefbogens, die einen in preußischer Toilette, schwarz auf weiß gedruckt, ohne weitere Zier als das Hoftheater- oder Stadtwappen an der Stirn und dürre Linien zur regelrechten Abteilung querdurch, und die andern, meist aus Großstädten, sind wohlgenährte „Zwischenakts-Zeitungen", die sich nicht mehr mit dem einseitigen, mageren Blatte der alten Zeit begnügt haben und nun auf vielen Seiten allerhand Interessantes von der neuen Zeit zu sagen wissen. Sehen wir sie uns einmal etwas genauer an.

Also erste Seite: Xburger Theater-Journal, alleinige offizielle Zwischenakts-Zeitung aller Theater Xburgs — Strich drunter. Und nun das stark verwaschene Bildnis einer Odaliske, eine üppige, kichernde Theaterschöne, von der ein namenloser Herr in Spalten rechts und links bestimmtere Angaben zu machen weiß; darunter zum Beschluß eine fette Annonce über Stiefelschmiere. Zweite Seite: von oben bis unten Annoncen. — Dritte Seite: von oben bis unten — halt! noch mehr: In tadellos gepolstertem Gehrock steht er da, Kuno Knatschke heißt er und jeder Zoll ein Heldenvater ist er. Die Biographie sagt es, die mit vieler Begeisterung auf schlecht deutsch seine Verdienste feiert. Und wenn wir gerade mitten in der „Männlichkeit seines Wesens" angelangt sind, heißt es, wie immer an spannenden Romanstellen: Fortsetzung folgt. Also blättern wir um. Seite vier: von oben bis unten Annoncen. Seite fünf: desgleichen; in der Mitten aber steht verloren der Wochenspielplan sämtlicher Xburger Theater. Ja, was sollen wir denn damit? Wir sitzen vor dem Vorhang und wollen uns mit den Personen des heutigen Stückes anfreunden. Also weiter, weiter! Seite sechs: Annoncen; der Knatschke-Biograph läßt seinen Hymnus gewaltiglich ausklingen, aber dafür heben kopfzerbrecherische „Rätsel" an, in Buchstaben und Vorsilben, und immer noch nichts übers heutige Stück. — Seite sieben: Annoncen und endlich,

endlich strahlt in erlösenden Lettern das große Wort des Abends „Hamlet" besänftigend hervor, anmutig umkreist vom „Neuesten der Saison in ff. Kleiderstoffen", von „waschechten Tüllgardinen" und „Warmbrunner Gebäck". Gott sei Dank aber, daß wir nun vor dem Reklame-Durcheinander endlich Ruhe haben.

Was sagte ich? Ruhe? Ach nein, lieber Nachbar, der du gleich mir das Nähere vom Hamlet wissen willst: es hilft uns nichts, wir müssen weiter durch die Blätter wandern, denn auf dieser Seite erfahren wir nur, daß Hamlet ein Trauerspiel von Shakespeare ist. Und erst auf der nächsten Seite kommen ein paar Personen, auf der übernächsten noch ein paar, und auf einer weiteren können wir uns aus dem Inseratengedränge dasjenige herausfischen, was uns den Ort der Handlung, Zeit und allerhand sonstiges Wissenswerte verkündet, das heißt, wenn wir soweit kommen. Denn inzwischen ist der Vorhang hoch gezogen, und wir haben die Sucherei aufgegeben.

Aber die Gaben unserer Zwischenakt-Zeitung sind noch nicht erschöpft. Wenn wir nach dem ersten Akte, noch ganz unter dem Banne des düstern Weltgedichts, mechanisch weiterblättern, so begegnet unserm darüber hingleitenden Blicke wohl der stets amüsante Herr Moritz Tulpenthal, um freundlichst zu erbitten unser geschätztes Ohr für seine kleine, pikante Plauderei: Die Frau auf dem Zweirad. Und so geht es durch Annoncen weiter bis zur letzten Seite, wo noch väterlich gesorgt wird für die Freunde von Knallerbsen des Humors oder aber für solche Damen, die auch Interesse für die neuen Winterhüte haben — Abbildungen anbei.

Doch man soll mir nicht sagen, daß ich mir die Xburger Theaterzeitung akkurat deshalb ausgesucht hätte, weil sie mir in ihrer Vielseitigkeit so besonders gefällt — nein! greifen wir nur nochmals hinein in meine gut besuchte Zettel-Versammlung. Da haben wir einen Vertreter aus Berlin, der die stolze Theatermacht der Reichshauptstadt, das „Deutsche Theater" vertritt. Seine Legitimation trägt er an der linken Seite, da steht groß und überzeugend: „Nur diese, im Deutschen Theater ausschließlich zum Verkauf gelangende Zwischenakts-Zeitung u. s. w."

Nun, dieses Kunstprogramm macht schon durch seine schämig rote Papierfarbe einen durchaus gewinnenden Eindruck. Und vier Seiten Gartenlauben-Format sind doch eigentlich für eine „Zeitung", die ein bischen was auf sich hält, nur mäßig und bescheiden. Es ist auch gar nicht zu verkennen, daß ein gewisses dekoratives Bestreben, ja, eine tiefe Symbolistik aus dem schwungvoll gezeichneten Klischee-Abdruck der ersten Seite redet. Da schwebt zur Rechten ein Stückchen Säule mit wunderschönen spiraligen Bocksbörnern in der Luft, und darauf thront mit voller Erdenschwere die Büste Friedrich Schillers, was ungefähr sagen will, daß der Dichter eben immer in höheren Regionen schwebte. Klettern wir auf dem Triumphbogen, der die verbindende Inschrift „Deutsches Theater" trägt, zur Säule nach links herüber, so finden wir darauf als höchste Zier ein Goethe-Brustbild, und lassen wir uns an der Säulenrundung beruhigt zum festen Boden herab, den der Zeichner in tiefer Einsicht der Goethe-Säule unter die Füße schob, so begegnet uns eine lorbeerbekränzte Priesterin mit schier hypnotisierendem Blick, die, den deutschen Reichsaar hinter sich und den Stück-Titel vor sich, mit kühn gestrafftem Arm die heilige Flammenschale der Wahrheit, oder der Kunst, oder meinetwegen des Ideals hinaushält über Gerechte und Ungerechte, über „Johannes" und „Preise der Plätze", über „Central-Hotel" und „Bier-Restaurant zum Heidelberger", welch letztere des ganzen Aufbaus solide Basis bilden. Wahrlich, was verschlägt es gegenüber so viel gedanklicher Kraft in der Komposition, wenn mich das Ganze stark an die illustrierten Preisverzeichnisse meines Zigarrenhändlers erinnert, oder wenn ich dabei der wunderschönen Bilder im „Scharfrichter von Berlin" gedenken muß. Wer hat das Herz, angesichts so viel redlichen Bemühens, das doch nur drei Seiten Inserate zusammentrommelte, zu verlangen, daß man solche Nebensächlichkeiten anders behandeln soll?

Nebensächlichkeiten? Giebt es denn beim Theater, bei der Kunst überhaupt — sofern wir sie nicht ohne weiteres zum Kunstgeschäft werfen wollen — giebt es, darf es dabei Nebensächliches geben? Einzelheiten giebt es, die alle gleich wichtig für den Stimmungsakkord des Ganzen sind, aber Nebensachen nimmermehr. Das ist auch für diejenigen gesagt, die hier einwenden, daß es auf und an unsern deutschen Bühnen größere, wichtigere Dinge zu reformieren giebt als gerade den Theaterzettel. Aber es fängt sich leichter mit Kleinem an und hört sich besser mit Großem auf als umgekehrt.

Kann man aus den vorstehenden Beispielen ersehen, was für ein marktschreierischer oder künstlich angeputzter Herr unser stiller, alter Theaterzettel geworden ist, wenn man zu ihm ins Haus kommt, so ist es verwunderlich, daß er draußen in der freien Luft, an Straßenecken und Bretterzäunen noch genau in der nämlichen Nüchternheit klebt wie vor fünfzig Jahren. Wie

lange ſchon freuen wir uns über die Plakate von Kunſt- und Gewerbeausſtellungen, die von Künſtlerhand entworfen und künſtleriſch vervielfältigt ſind. Immer mehr kommen auch unſere Fabrikanten dazu, die Reklame für ihre Erzeugniſſe durch Künſtlerarbeit, durch die Kraft der Farbe zu erhöhen. Die Variétébühne, dieſe rückſichtslos wachſende Konkurrenz unſers Theaters, ſchreit in züngelnden Farben und bewegten Linien zwar geſchmacklos, aber reſolut die Vorübergehenden um Handgeld an. Und inmitten dieſes bunten Lebens hängt dann ſo ein mißmutiger Theaterzettel mit ſeinem langweiligen Schwarzweiß und einem meiſt recht unüberſichtlichen Buchſtabengewimmel da und wartet hochmütig drauf, bis man ihn ſich herausgeſucht hat. Wer aber weiß, wie ſehr das äußere Gewand die Entſchlüſſe beſtimmen kann, der giebt mir zu, daß von zehn Unentſchloſſenen ſich gewiß acht für die Erholung im Variété entſcheiden und nur zwei ihre Sehnſucht nach Höherem in ein Theater retten, das ihnen gehaltvolle Kunſt zu bieten verſpricht. Wie wäre es nun aber, wenn das Theater, ſtatt uns nur die gepfefferten Harlekinaden und den pikanten Zotenſalat von jenſeits der Vogeſen aufzutragen, uns auch mal die Menukarte dazu mitbrächte, die vielleicht das einzig Künſtleriſche an den Pariſer Leckereien iſt. Wie wäre es, wenn der Herr Direktor die Feuilleton-Reklame mit dem Hinweis auf die zwölf waſchechten Pariſer Toiletten des Fräuleins Müllerina unterließe und dem Publikum durch das Theater-Plakat ſagen und zeigen würde: Seht — in dieſem Sinne geht es heute abend bei mir zu.

Es iſt eigentlich ſonderbar, daß wir das Theaterplakat noch nicht haben, weil es doch in der Fremde ſchon längſt gedeiht. In Frankreich, England und Japan lockt es ſeit Jahren den Vorübergehenden mit lauten Farben zu ſich heran. Sarah Bernhardt, die große Meiſterin der Reklame, zeigt ihr ſtolzes Profil bald von links, bald von rechts, den Schnitt ihrer Gewänder mit unnachahmlichem Faltenwurf ſowohl in klaſſiſcher, wie in neuzeitlicher „Attitüde“, und das »Théâtre de la Renaissance« hat den Profit davon. Und wenn alle Gründe verſagen — den Theaterdirektor möchte ich ſehen, der ein Mittel zum Profit unverſucht ließe. Freilich müßte er dabei, wenn er hier mit künſtleriſcher Reklame anfängt, zunächſt auch auf die kleinen Vorteile Verzicht leiſten, die ihm der eigentliche Theaterzettel, dieſes Annoncen- und Unterhaltungsblatt lederner Sorte, zur Zeit einbringt. Dieſer bedarf, weiler zum Innenbau, zum Bühnenhaushalt gewiſſermaßen als Repräſentant und nicht mehr als einladender Diener gehört, erſt recht künſtleriſcher Umgangsformen und ebenſolcher Kleidung, die vom Geſchäftsgeiſt nicht diktiert ſein dürfen.

Die vornehmeren Privatbühnen haben, zum überwiegenden Teil aus Sparſamkeitsrückſichten, zum kleinſten Teil aus künſtleriſchen Gründen die ſinnloſe Zwiſchenakts-Muſik abgeſchafft, und die beſſeren Hoftheater ſind ihrem Beiſpiel gefolgt. Gleichwohl, ein Stückchen Sinn lag dennoch in dem böſen Spiel der Muſiker, es war für das gröbere Empfinden der Menge — abgeſehen von ihrem Unterhaltungsbedürfnis — doch immer eine Art Einleitung zu den tragiſchen oder komiſchen Konflikten, die der wallende Vorhang verhüllte. Wie, wenn wir den Theaterzettel dieſe Einleitung ſprechen ließen? Wenn er im Schauſpiel zu dem gemacht würde, was uns die Komponiſten mit Ouvertüre oder Vorſpiel in der Oper ſchon längſt gegeben haben?

Dazu müßte er vor allem ſein Zeitſchriften-Gewand mit all dem marktſchreieriſchen Drum und Dran ablegen und durch ein Feſtkleid beim Gaſte die Feſtſtimmung zu erwecken trachten. Er könnte das Theaterplakat ausführlicher wiederholen, das Nötigſte über Perſonen und Handlung enthalten, aber er könnte auch mehr als bloßer Zettel ſein, könnte in handlicher Buchform auf ein paar eingelegten Blättern die einleitende Ouverture für Dichter und Schauſpieler mit ſtummen Worten ſpielen. Dramaturgen und Regiſſeure fänden hier Gelegenheit zur Erziehung des Publikums, zur Bereitung des Bodens für die große, in der Dichtung eingebettete Idee und für die Einzelgedanken, die ſo nebenher laufen und in ihrer Gemeinſamkeit den Perſönlichkeitsakkord ausmachen, auf den der Dichter geſtimmt iſt. Ja, ein findiger Direktor, der das Honorar für dieſe Sonderarbeit ſparen will, wird vielleicht das Publikum ſelber zur Mitarbeit, zur Schilderung der empfangenen Eindrücke heranziehen und damit nicht nur ein gutes Kaſſengeſchäft machen, ſondern auch das flüchtige Theaterintereſſe durch den Stachel des Ehrgeizes vertiefen, denn jeder, der ſich mit ſeinem gedruckten Urteil ſehen laſſen will, muß doch zumindeſt ein ſolches zu bekommen trachten, er müßte alſo ſelber darüber nachdenken, und das wäre unter allen Umſtänden ein Gewinn. Die Inſerate aber überlaſſe man denen, die darin leben, weben und ſind: den Zeitungen, Zeitſchriften und Anſchlagſäulen.

Das äſthetiſche, das Bildungsbedürfnis unſeres Volkes iſt da, es ſchläft nur, es muß geweckt, gepflegt, geſtärkt werden. Da las ich unlängſt von einer Ortſchaft am Rhein, die ein mannhaftes Verbot gegen den greulichen Unfug der Reklameſchilder in ihren Weinbergen

erlassen hatte. Die wackeren Rheinleute mochten von keinem Verdienste wissen, der aus der Verhöhnung ihres Landschaftsbildes floß. Und das Theater, von dem wir ja keine ausschließlich moralischen Veranstaltungen mehr verlangen, das aber für die Kultur des Volkes doch ungleich mehr zu bedeuten hat als ein paar Berge am Rhein — es giebt seine Vorhänge zu den ödesten Reklamepinseleien her und macht die Taufzeugnisse seiner Arbeit zu Preislisten von Kaffee, Bettfedern und Hühneraugenringen in der Uhr. Millionen sammeln heute Ansichtspostkarten, weil es die Mode so will, sagt man. Gewiß; aber unter ihnen giebt es auch viele Tausende, die sich naiv über eine feine kleine Landschaft, eine barocke Gebirgspartie auf solch einer kleinen Karte freuen können, in denen das Verlangen nach dieser fernen Schönheit unwillkürlich rege wird. So wandelt sich die Mode unmerklich zur Erzieherin des Volkes für die Schönheitsfülle der Natur. Sollte die Bühne, die doch auch zum guten Teil von der Mode gestützt wird, diese Bundesgenossin nicht dahin lenken können, auch der Kunst mit einer Hand unter die Arme zu greifen? Warum könnte sich der Sammeleifer nicht auch des künstlerisch selbständig gemachten Theaterzettels bemächtigen, an dem doch stets Erinnerungen haften, die eine Postkarte aus irgendwoher nie oder nur ausnahmsweise auslösen kann.

Solange wir nicht aufhören wollen, ideale Forderungen an die Bühne zu stellen, solange müssen wir den Krämergeist bekämpfen, der in und am Theater sein Unwesen treibt. Das Feilschen und Handeln, das Anpreisen und Ankündigen gehört in die Geschäfte des lauten Tages, nicht mitten in die Darbietungen einer Kunst, die den Tagesmenschen befreien und über sich selbst hinausheben soll. Und darum, meine Herren Direktoren — weniger Geschäftsreklame, aber mehr Kunst in der Reklame für eure Bühnen, denn — was euch nun einmal regiert: das Geschäft kann dabei nur gewinnen.

Eugen Kalkschmidt.

Redaktionsbriefkasten.

Herrn Hofrat Ludwig Barnay, Wiesbaden. Aus Raumrücksichten sind wir leider nicht imstande, den Aufruf, betreffend Errichtung eines Gustav Freytag-Denkmals in Wiesbaden, sowie die Namenliste der Komiteemitglieder abzudrucken, bringen aber selbstredend dem Plane, das Andenken eines der trefflichsten Männer unserer Nation in gebührender äußerer Form zu ehren und lebendig zu erhalten, unsere vollste Sympathie entgegen und sind gern bereit, Geldsendungen, die mit dem Vermerke „Gustav Freytagspende" bei unserer Redaktion einlaufen sollten, an die Zentralsammelstelle weiter zu befördern und darüber an dieser Stelle zu quittieren.

Herrn Direktor Müller-Guttenbrunn, Wien. Ihrem Wunsche nachkommend, teilen wir hierdurch mit, daß allen gegenteiligen Gerüchten zum Trotz sich der Betrieb des Neuen Kaiser-Jubiläums-Stadttheaters durchaus zufriedenstellend gestaltet und die tägliche Durchschnittseinnahme 1750 fl. ö. W. = ca. 3000 Mark im Monat Dezember betragen hat.

Frz. R—z. in M. Artikel über J. Kainz finden Sie in Heft 2, über das Wiener Burgtheater in Heft 6. Das qu. Buch von Guttmann ist uns nicht bekannt.

A. S. B. in B—g. Auch über die Hamburger Bühnen wird ein illustrierter Essay erscheinen.

W. M. in München. Humperdincks „Hänsel und Gretel" ist am Münchener Hoftheater stets allein, ohne nachfolgendes Ballett gegeben worden.

O. L. in P. Solche Bühnenstatistik, wie Sie wünschen, hat schon seit geraumer Zeit einer unserer Mitarbeiter in Angriff genommen. Dieselbe wird im Juli oder August erscheinen.

Frau M. E. in Fr. Romane, die ihren Stoff dem Theaterleben entnehmen, giebt es eine große Menge, zum größten Teil litterarisch wertlos. Wir empfehlen Ihnen die Lektüre von J. und E. de Goncourt, »La Faustine« und R. Stratz: „Die kleine Elten".

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: **Heinrich Stümcke**, für die Inserate verantwortlich: **Paul Kraft**, beide in **Berlin**.

Druck und Verlag von **Otto Elsner, Berlin S., Oranienstr. 141.**

Bekanntmachung.

Aus einer großen deutschen Theaterstadt wurde uns von verschiedenen Bühnenmitgliedern die unliebsame Mitteilung gemacht, daß ein Buchhandlungskolporteur unter dem Vorgeben, er sei von uns beauftragt, sich bei ihnen eingeführt, um Photographien behufs Reproduktion derselben in „Bühne und Welt" ersucht und sich kleinere Geldbeträge habe zahlen lassen. Da der Betreffende die Dreistigkeit gehabt hat, zu behaupten, diese Gelder würden als „Beitrag zu den Herstellungskosten" der Porträtklischees vom Verleger gefordert, erklären wir hiermit ausdrücklich, daß der pp. Kolporteur auf entsprechende Maßnahmen unsererseits brieflich und mündlich eingestanden hat, daß diese Behauptung eine grobe Unwahrheit gewesen und daß er den betreffenden Bühnenmitgliedern die zu unrecht erhobenen Beträge zurückerstatten werde. Wir sehen uns anläßlich dieser Affaire ferner genötigt, darauf hinzuweisen, daß selbstverständlich die Aufnahme von Porträts, Biographien ꝛc. für die beteiligten Personen mit keinerlei Kosten, in welcher Form auch immer, verknüpft ist, daß weder die Lieferung eines Klischees noch Abonnementsbestellung oder Ankauf der das Porträt ꝛc. enthaltenden Nummer in größerer oder geringerer Anzahl gewünscht wird; irgend welche Erwägungen geschäftlicher und pekuniärer Natur sind überhaupt bei der Bestimmung der in „Bühne und Welt" zu publizierenden Porträts und Biographien ausgeschlossen. Wir bitten daher alle pt. Autoren, Bühnenleiter und -Mitglieder, an die Agenten, Kolporteure, Reporter ꝛc. in solcher Angelegenheit und zumal mit Geldforderungen unter diesem oder jenem Vorwand künftig herantreten sollten, stets an unsere Redaktion Mitteilung, womöglich mit Namen und Adresse der qu. Person, gelangen zu lassen und werden wir jeden fernerhin unnachsichtlich strafrechtlich verfolgen lassen, der sich unter Mißbrauch des Namens unserer Zeitschrift oder unsers Verlages Geld oder Geldeswert zu verschaffen sucht. Zugleich ersuchen wir unsere pt. Korrespondenten und Vertreter, bei Einsendung des Bildermaterials, soweit es direkt von den Bühnenkünstlern ꝛc. geliefert worden ist, uns stets Mitteilung zu machen, welche Photographien von den Eigentümern nach Anfertigung des Klischees zurückverlangt werden, welchem Ersuchen unsererseits stets Folge gegeben wird.

Redaktion und Verlag von „Bühne und Welt".

Herren und Damen

mit grossem Bekanntenkreise, die sich besonders um die weitere Einführung von

„Bühne und Welt"

bemühen wollen, werden gebeten, behufs **Entgegennahme der Bedingungen** mit dem unterzeichneten Verlag sich in Verbindung zu setzen.

Verlag von „Bühne und Welt"
Otto Elsner.
BERLIN S. 42.

Für Freunde gedankenreicher Dichtungen

Im unterzeichneten Verlage erschien

Constantin Masurin

DIE JUGEND

frei aus dem Russischen übertragen von

Richard Zoozmann

mit illustrativem Schmuck von **W. Leo Arndt.**

In Prachtband gebunden Mk. 5.—.

Constantin Masurin hat sich in seinem Lande durch seine tiefempfundenen, schwermütigen Dichtungen schon längst die Anerkennung des litteraturverständigen Publikums erobert und er wird sich mit der oben genannten, durch Zoozmann meisterhaft übertragenen Dichtung, „dem russischen Faust", auch bei uns schnell Eingang verschaffen.

OTTO ELSNER
Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung
BERLIN S. 42.

Bühne und Welt

Zeitschrift für Theaterwesen, Litteratur und Kunst.

Monatlich 2 reich illustrierte Hefte, enthaltend:

Abhandlungen und kritische Besprechungen über neue oder neueinstudierte Opern und Schauspiele; **Biographien und kritische Würdigungen** hervorragender deutscher und ausländischer Bühnenleiter, Künstler und Künstlerinnen der Gegenwart und Vergangenheit; **Studien und Essays** dramaturgischen, litterarischen und musikgeschichtlichen Inhalts, **Beiträge zur dramatischen Stoff- und Motivgeschichte,** sowie zur **Geschichte einzelner Theater und verwandter Kunstinstitute, Kulturhistorisches** über die Stellung der Bühnenkünstler; **Memoiren und autobiographische Plaudereien** bekannter zeitgenössischer Bühnenleiter, ausübender Künstler, Dramatiker und Komponisten. **Diskussion** einschlägiger Zeit- und Streitfragen.

Novellen, Skizzen und Plaudereien, deren Sujet vornehmlich dem Theaterleben entnommen ist, Gedichte, kleine Mitteilungen, Anekdoten bilden den unterhaltenden Teil von **„Bühne und Welt"**

Ein **reicher,** teils **ornamentaler,** teils **illustrativer Bildschmuck** belebt und ergänzt den Text von **„Bühne und Welt".** Besonderes Interesse dürften die nach eigens für **„Bühne und Welt"** aufgenommenen

Scenenbilder **hervorragender dramatischer Novitäten auf ersten Bühnen**

erregen, die jedes Heft von **„Bühne und Welt"** enthalten wird.

Porträts der im Text besprochenen Persönlichkeiten, Kostüm- und Gruppenbilder, Aufnahmen von Theatergebäuden, Interieurs, Facsimiles von Handschriften etc. sind dem Texte eingefügt oder auf besonderen Kunstblättern beigegeben.

Zur Aufbewahrung der in jedem Heft enthaltenen Kunstbeilagen (Schauspieler- und Künstlerporträts) **erhält jeder Jahresabonnent einen eleganten Porträtkasten gratis.**

Abonnementspreis pro Quartal . . . . . 3,— M.
do. **pro Jahr mit Porträtkasten 12,— M.**

Bestellungen an jede Buchhandlung oder direkt an den Verlag von

BERLIN S.42. **Bühne und Welt**
Otto Elsner.

Bei **Georg Heinrich Meyer** in **Leipzig** erscheinen:

Max Dreyers Dramen

In Behandlung. Komödie in 3 Aufzügen. Dritte Auflage. Geheftet Mark 1,60.

Eine. Historischer Schwank in 2 Aufzügen. Geheftet Mark 1,60.

Grossmama. Ein Junggesellenschwank in 4 Aufzügen. Geheftet Mark 2,—.

Unter blonden Bestien. Komödie in 1 Akt. Geheftet Mark 1,—.

Liebesträume. Komödie in 1 Akt. Geheftet Mark 1,—.

Neu! *Neu!*

Hans. Drama in 3 Aufzügen. Geheftet Mark 2,—. (Première im Deutschen Theater in Berlin.)

Im März erscheint:

Leises und Lautes. Ein Geschichtenbuch von **Max Dreyer.**

Zu haben in allen Buchhandlungen und Leihbibliotheken.

Die Nation.

Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Litteratur.

Herausgegeben von **Dr. Th. Barth.**

Kommissions-Verlag von **H. S. Hermann** in Berlin SW., Beuthstraße 8.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 1½ bis 2 Bogen (12—16 Seiten). Abonnementspreis für Deutschland und Oesterreich-Ungarn beim Bezuge durch die Post oder durch den Buchhandel 15 Mk. jährlich (3¾ Mk. vierteljährlich), für die anderen Länder des Weltpostvereins bei Versendung unter Kreuzband 16 Mk. jährlich (4 Mk. vierteljährlich).

Insertionspreis für die 4gespaltene Colonel-Zeile oder deren Raum 40 Pf. Aufträge nehmen alle Annoncen-Expeditionen und die Expedition der Nation (H. S. Hermann, Berlin SW., Beuthstr. 8) entgegen.

— Die Nation ist im Postzeitungs-Katalog pro 1899 unter Nr. 5182 eingetragen. —

Die **„Nation"** vertritt die liberale Weltanschauung auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens.

Die **„Nation"** bringt **ausschließlich Originalartikel** von hervorragenden Politikern, Schriftstellern, Gelehrten; regelmäßige orientierende kritische Uebersichten über politische, volkswirtschaftliche, parlamentarische, künstlerische, litterarische Vorgänge; historische und philosophische Essays; Besprechung wissenschaftlicher Tagesfragen; Theater-Kritiken; satirische Glossen zur Zeitgeschichte; internationale Zeitschriften-Revue; Beiträge ausgezeichneter ausländischer Publizisten; Bücherbesprechungen.

Probe-Exemplare gratis. Auf Wunsch schicken wir dieselben auch gratis an aufgegebene Adressen.

Expedition der „Nation"

H. S. Hermann, Berlin SW., Beuthstr. 8.

Verlag von **F. Fontane & Co., Berlin W.**

Das

litterarische Echo

Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde

Herausgeber: **Dr. Joseph Ettlinger**

Sammel-Organ für alle litterarischen Interessen

Essais, Biographien, Kritiken aus angesehenen Federn — Litteraturbriefe aus allen Kulturländern — Gedrängte Revue der in- und ausländischen Zeitschriften — Vollständige Bibliographie — Porträts — Proben aus neu erschienenen Werken — Nachrichten

Unentbehrlich für jeden Gebildeten, der sich über die litterarische Bewegung des In- und Auslandes auf dem Laufenden erhalten will

Preis vierteljährlich Mark 2,—

Probenummern kostenfrei

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postämter

東亞主筆玉井喜作

„OST-ASIEN"

Monatsschrift für Handel, Industrie, Politik, Wissenschaft, Kunst etc.

Herausgeber und Chefredacteur:

誌雜 Kisak Tamai 刊月

aus Japan.

Preis für 1 Nummer 1 M., für 1 Jahrgang 10 M.

Anzeigenpreis: 1 Seite 50 M.,
2/3 S. 40 M., 1/2 S. 30 M., 1/3 S. 20 M., 1/4 S. 15 M.

Postnummer 5845.

Patent-, Muster- und Markenschutz für Japan

vermittelt auf
schnellstem, billigstem und sicherstem Wege

die Expedition von „Ost-Asien"
Zimmerstr. 11, BERLIN SW.

Reclam's Universal Bibliothek

bietet in mehr als 3700 Nummern à 20 Pfennig vielseitigen Lesestoff sowohl zur Unterhaltung als auch zum Studium. Ausführliche Verzeichnisse gratis durch jede Buchhandlung oder direkt vom Verleger

Philipp Reclam jun. in Leipzig.

Reclam's Universum

Illustrierte Familienzeitschrift

ist das specielle Organ der gebildeten Familien. Das Universum bringt nicht nur spannende Romane und Novellen unserer ersten Autoren, sondern auch allgemein interess. Aufsätze aus allen Gebieten d. Wissenschaft. Der Bilderschmuck steht auf künstl. hoher Stufe. Alle 14 Tage 1 Heft à 60 Pf. = 30 Kr. ö. W.

Abonnement und Probenummern durch jede Buchhandlung.

Digitized by Google

Wilka Tervina

Königl. bayer. Kammersängerin

Das Münchener Hof= und National=Theater.

Das Münchener Hoftheater ist erst spät in die Reihe der Kunststätten getreten, die auf die Entwickelung der deutschen Bühne einen bestimmenden Einfluß übten, die entweder durch sorgsame Pflege einer Tradition, durch eine glückliche Vereinigung erlesener Kräfte in Verbindung mit hoher künstlerischer Ausbildung des Ensembles zu Hochschulen für die deutsche Schauspielkunst wurden, oder die schöpferisch wirkten, indem sie neuen Kunstanschauungen Raum gaben, neuen Richtungen die Wege bahnten. — München, das deutsche Rom, wie die Isarstadt von Reiseschriftstellern des vorigen Jahrhunderts getauft wurde, stand, schon seiner geographischen Lage wegen, in enger Verbindung mit Italien. Am Hofe der musikliebenden bayerischen Fürsten treffen wir schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts italienische Musiker und Sänger. 1568 begegnet man den ersten Spuren dramatisch-musikalischer Darstellung am bayerischen Hofe. Eine alte Hofzahlamtsrechnung enthält folgenden Posten: „1568 dem Maximo Trojano, um das er eine Comödie gespielt: 20 fl., dem Simon Gatti gleichfalls." Maximo Trojano und Simon Gatti standen als Hofmusiker in Herzog Albrechts Diensten; beide haben sich als Komponisten einen Namen erworben. Auf Anregung Adelheids von Savoyen, der Gemahlin des Kurfürsten Ferdinand Maria, kam am 12. Februar 1654 das erste drama per musica auf dem im Herkulessaale der kurfürstlichen Residenz errichteten Theater zur Aufführung.

Digitized by Google

Das drama per musica, nach unſeren Begriffen die erſte italieniſche Oper, die am Münchener Hofe zur Aufführung kam, betitelte ſich »La Ninfa ritrosa«. Die Königliche Staatsbibliothek bewahrt das Manuſkript des Textbuches und eine mit drei Kupferſtichen verſehene deutſche Erklärung des Inhalts unter dem Titel »Ninfa ritrosa, das iſt ein Paſtoral- oder poetiſch Hirtengedicht, ſo in der churfürſtlichen Reſidenz zu München in Musica repräſentiert worden, den 12. Februarii anno 1654«. Die Oper zerfiel in drei Akte; in dem vorhergehenden Prolog erſchienen der Friede, die Iſar und Amor als handelnde Perſonen. Die Partitur enthält Arien und Duette, wechſelnd mit größeren Enſembleſtücken; eine Scene im erſten Akte — Terzett mit Chor — wird als eine für die damalige Zeit vorzüglich angelegte Nummer bezeichnet. An dieſem Abend begründete die italieniſche Oper ihre unumſchränkte Herrſchaft in München; die welſchen Kaſtraten und Primadonnen, die Farinellis, Rauzzinis, Bordonis, Mingottis etc. wurden verhätſchelte Lieblinge des Hofes, bezogen fürſtliche Honorare, und ihnen zuliebe wurden prunkvolle Opernhäuſer gebaut. Die Oper abſorbierte alles Intereſſe; für die Regungen des deutſchen Dramas fand ſich in München kein Boden. An der durch die Reformation hervorgerufenen litterariſchen Bewegung, die in verſchiedenen Städten Volksſchauſpiele erſtehen ließ, nahm das katholiſche München keinen Anteil. Die Schauluſt der großen Menge wurde durch die mit allem erdenklichen Raffinement ausgeſtatteten Jeſuitenſpiele befriedigt. Später fanden ſich dann herumziehende Schauſpielertruppen ein, die in Wirtshäuſern ihre Thespiskarren aufſchlugen und deren Repertoire aus ſchlechten Ueberſetzungen Molièreſcher Komödien und improviſierten Burlesken beſtand, in denen der Hanswurſt die Hauptrolle ſpielte. — 1765 unternahm Kurfürſt Max Joſeph III. den Verſuch, ein ſtändiges deutſches Theater in München zu errichten; er gab dem damals in München weilenden Komödienprinzipal Joſeph von Kurz, bekannt unter dem Namen „Bernardon", den Auftrag, berühmtere deutſche Schauſpieler für München zu gewinnen. Der Plan ſcheiterte. Eckhof und Stephanie, auf deren Engagement man gerechnet hatte, lehnten ab. Der Kurfürſt, mißvergnügt über das Fehlſchlagen ſeines Planes, ließ das Unternehmen gänzlich fallen und Herr von Kurz ſpielte ſeine alten Bernardoniaden weiter. Beſſer gelang ein zweiter Verſuch, der von der Akademie der Wiſſenſchaften ausging. In der Perſon des Schauſpielers Nieſer, eines früheren Notariatsgehilfen, fand ſich ein Direktor mit ernſten künſtleriſchen Abſichten. Am 10. November 1771 eröffnete Nieſer ſein Theater beim Faberbräu mit Stephanies Luſtſpiel „Die Wirtſchafterin". Das Unternehmen reüſſierte. 1772 gab Nieſer die erſte Operette in deutſcher Sprache, eine Ueberſetzung von Piccinis „Fiſchermädchen". Nun äußerte auch der kurfürſtliche Hof das Verlangen, von Zeit zu Zeit ein deutſches Schauſpiel zu ſehen, und ſtellte zu dieſem Zweck der Nieſerſchen Geſellſchaft das alte Opernhaus zur Verfügung. Am 1. März 1773 fand die erſte Aufführung in Gegenwart des Kurfürſten Max Joſeph III. ſtatt. Gegeben wurde das von der Kurfürſtin für die deutſche Bühne bearbeitete franzöſiſche Schauſpiel „Die Notleidenden". Am 14. März folgte „Emilia Galotti". Zwei Jahre ſpäter übernahm der Hofmuſikintendant Graf von Seeau die Oberdirektion des deutſchen Theaters auf eigene Rechnung. Nieſer, der ſchon früher für ſeine Verdienſte um die Hebung des deutſchen Theaters von der Akademie der Wiſſenſchaften durch Verleihung einer goldenen Medaille ausgezeichnet wurde, blieb dem Theater als einfaches Mitglied erhalten. Durchgreifende Veränderungen erfuhr das Münchener Theaterweſen bei dem Regierungsantritte des Kurfürſten Karl Theodor. Er brachte von Mannheim die vorzügliche Marchandſche Schauſpielergeſellſchaft nach München; das deutſche Theater, das vom Grafen Seeau als Privatunternehmen geführt wurde, trat als National-Schaubühne in die Reihe der Hoftheater ein und wurde 1799 in das neue Opernhaus — das heutige Reſidenztheater — verlegt. Vom 1. Januar 1806 führte die Münchener Hofbühne den ſtolzen Titel „Königliches

Hof- und National-Theater". Das „Münchener Hof- und National-Theater" verfolgte ſeine Bahnen mit wechſelndem Glück. Die Oper ſtand immer im Vordertreffen; für ſie wurde in dem 1829 eröffneten neuen Theater ein imponierender Raum geſchaffen. Unter den an der Hofoper engagierten Künſtlern befanden ſich Größen von europäiſchem Rufe: Nanette Schechner, Frau Metzger-Weſpermann, die Sänger Brizzi, Muͤttermayr, Pellegrini, Dr. Härtinger, Kindermann. An der Spitze des vortrefflichen Orcheſters ſtanden Komponiſten wie Peter Winter und ſpäter Franz Lachner. Auch das Schauſpiel-Enſemble zählte Namen von beſtem Klange: Eßlair, Veſpermann, Urban, Charlotte von Hagn, Charlotte Birch-Pfeiffer. Bedeutendere Thaten waren aber weder auf dem Gebiete der Oper, noch auf dem Gebiete des Schauſpiels zu verzeichnen. Beide bewegten ſich in gewohnten Geleiſen; die ſchöpferiſche Initiative fehlte. Unter der Regierung des kunſtſinnigen Königs Max II. begann für das Münchener Hof- und National-Theater eine Periode des Aufſchwungs. Dieſer geiſtig hochſtehende Fürſt hatte einen erleſenen Kreis von Künſtlern, Dichtern und Gelehrten um ſich verſammelt, die in München viel gehaßten „Nordlichter", ein Kreis, von dem befruchtendes Leben ausging. Die Leitung des Theaters wurde Franz von Dingelſtedt anvertraut, der 1854 das erſte, Aufſehen erregende Geſamtgaſtſpiel veranſtaltete. Das Königliche Maximilians-Ordenskapitel erließ ein leider erfolgloſes Preisausſchreiben zur Förderung der dramatiſchen Poeſie in Deutſchland.

Katharina Senger-Bettaque

Heinrich Vogl
(Siegfried)

In den Verband der Hofbühne traten Kräfte wie Klara Ziegler, Ernſt Poſſart, Rüthling, Herz ꝛc. Aber der entſcheidende Wendepunkt in der Geſchichte des Münchener Hof- und National-Theaters ſollte erſt elf Jahre ſpäter eintreten. Am 11. Juni 1865 fand auf der Münchener Hofbühne die erſte Aufführung von „Triſtan und Iſolde" unter der Leitung Hans von Bülows ſtatt. Der durch König Ludwig II. nach München berufene Komponiſt wohnte der erſten Aufführung bei und erſchien am Schluſſe, um für den enthuſiaſtiſchen Beifall des ausverkauften Hauſes zu danken. Das war ein Ehrenabend der Münchener Hofbühne, würdig des ſtolzen Titels „Nationaltheater"; denn die Aufführung von „Triſtan und Iſolde" war eine nationale That. Die Münchener Hofoper hatte an dieſem Abend eine

Emanuela Frank

Digitized by Google

große Mission empfangen: die Offenbarung einer neuen Kunst zu verkörpern. Alle Bedingungen für die Erfüllung dieser Mission waren gegeben: ein Ensemble vorzüglicher, von Eifer und Willen beseelter Kräfte, ein vortrefflich geschultes Orchester, eine den scenischen Anforderungen entsprechende Bühne und — last not least — die Munifizenz eines für die höchsten Ideale begeisterten Monarchen. Das Satyrspiel, das auf die glänzende Ruhmesthat der Tristan-Aufführung folgte, bildete kein rühmenswertes Kapitel in der Geschichte Münchens. Neid, Haß und Borniertheit hatten sich gegen den Meister verbündet, der aufs neue in die Verbannung ziehen mußte. Die Münchener Hofoper blieb jedoch ihrer Mission getreu. Nach „Tristan" kamen die „Meistersinger", dann „Rheingold" und „Walküre". Jede dieser Aufführungen bedeutete einen neuen Triumph für den Meister und für die Münchener Hofoper. Im deutschen Kunstleben wurden die Wagner-Aufführungen des Münchener Hof- und Nationaltheaters gewichtige Faktoren, auf die sich alles Interesse konzentrierte. Dann entstand das Festspielhaus in Bayreuth; München wurde durch die unbegreifliche Kurzsichtigkeit eines großen Teiles seiner Bewohner um den Ruhm, das deutsche Olympia zu werden, ärmer. Die Bühnenfestspiele thaten jedoch dem Ruhm der Münchener Wagner-Aufführungen keinen Eintrag. Die Fremden, die nach Bayreuth pilgerten, statteten auch München einen Besuch ab. Und als der jetzige Leiter der Münchener Hofbühne den verdienstvollen Plan faßte, alljährlich während der Fremdensaison einen Cyklus Wagnerscher Werke unter Heranziehung hervorragender auswärtiger Kräfte zu bringen, da fand dieses Unternehmen nicht weniger Beachtung wie die Bayreuther Festspiele selbst. Die weiteren Erfolge der Münchener Oper, speziell die genialen Neueinstudierungen und Neuinscenierungen der Mozartschen Werke durch Intendanten von Possart, haben wir an dieser Stelle bereits eingehend gewürdigt. Dem letzten künstlerischen Ereignis der Münchener Hofoper, der Aufführung des „Bärenhäuters" ist in diesem Blatte ein eigener Artikel gewidmet worden. Da nun in der Geschichte des Münchener Hoftheaters die Oper eine größere Bedeutung erlangte wie das Schauspiel, so sei ihr auch bei dem folgenden Ueberblick der Vorrang eingeräumt.

Die Münchener Oper hat den Vorzug, zur Zeit eine Sängerin zu besitzen, deren Name an der Isar wie an der Spree, an der Newa wie an der Themse mit gleicher Bewunderung genannt wird: Milka Ternina. Es ist schwer, die Eigenart der viel gefeierten Künstlerin, die gegenwärtig jenseits des „großen Wassers" die obligate Gastspieltournee absolviert, zu schildern, den Zauber zu deuten, den sie übt und dem der weibliche Teil des Publikums noch mehr verfallen scheint als der männliche. Wenn ich Fräulein Ternina auf der Bühne sah und hörte, so hatte ich zuweilen die Empfindung, als ob eine jener hehren Frauengestalten, die die griechische Plastik verewigte, Leben gewonnen habe und von ihrem marmornen Piedestale herabgestiegen sei. Allen Gestalten dieser Künstlerin ist ein gewisser herb-jungfräulicher Zug eigen, eine Hoheit der Erscheinung und der Geste. Aber im Innern dieser Gestalten lodert das Feuer der Leidenschaft, das im geeigneten Augenblicke mit elementarer Gewalt zum Durchbruche gelangt. Als Leonore in „Fidelio", dem hohen Liede der Gattinnentreue, findet sie Töne, die uns in die tiefste Seele greifen. Wenn sie als Ortrud die heidnischen Götter zur Rache gegen Elsa und Lohengrin ruft, so wächst sie zu einer dämonischen Größe, die uns erschauern macht. Wunderbar gelingt ihr das Visionäre in der Gestalt der Senta. Zu ihren großartigsten Leistungen gehört Brunhilde, Wotans „hehres, herrliches Kind". So mag sich der Meister die schildbewehrte, jungfräuliche Göttermaid gedacht haben, die herrliche Walküre. Terninas Schöpfungen sind Offenbarungen einer vollendeten Kunst. Wenn ihr Rollenkreis beschränkt ist, so ist das gar nicht anders möglich; denn eine Künstlerin, die der Psyche des Weibes so ergreifenden Ausdruck zu verleihen vermag, kann nicht zugleich weibliche Zerrbilder, wie wir sie so häufig in unserm Opern-

Fritz Feinhals

Theodor Bertram

Marie Dahn-Hausmann
Ehrenmitglied der k. Hofbühne

Anton Fuchs
Oberregisseur

Dr. Raoul Walter

Digitized by Google

Clara Ziegler (Medea)
Ehrenmitglied der k. Hofbühne

repertoire treffen, verkörpern. — Daneben besitzt die Münchener Oper aber noch eine zweite Sängerin, deren künstlerische Qualitäten die gleiche Bedeutung beanspruchen, wie die Fräulein Terninas, Frau Senger-Bettaque. Milka Ternina wirkt mehr durch die geistige Gestaltung ihrer Partien, Kathi Senger-Bettaque mehr durch den sinnlichen Reiz, durch die lebenstrotzende Fülle ihrer Gestalten. Die Stimme dieser Sängerin ist von seltenem Umfange und dabei von quellendem Wohllaut. Ihr Repertoire umfaßt die Frauengestalten der Wagnerschen Werke: Isolde, Brunhilde, Senta, Evchen in den „Meistersingern", zugleich aber auch Agathe, Carmen und Frau Fluth. Frau Senger-Bettaque hat vor einigen Monaten bei ihrem Gastspiel an der Berliner Hofoper als Isolde Aufsehen erregt; die Künstlerin dürfte in dieser Partie wenig Rivalinnen besitzen. Köstlich ist sie als Frau Fluth; in der Verkörperung der lebensfreudigen Bürgersfrau Alt-Englands verrät sich das gallische Blut der Sängerin (Frau Senger-Bettaque entstammt der französischen Kolonie in Berlin). — Neben diesem Doppelgestirn muß die Altistin Fräulein Emanuela Frank rühmend genannt werden. Bedeutende Stimmmittel, ausdrucksvolles Spiel und eine imponierende Bühnenerscheinung machen diese noch junge Sängerin zu einer bemerkenswerten Vertreterin ihres Fachs. Leider wird Fräulein Frank der Münchener Oper nicht mehr lange angehören; die Künstlerin hat einen Antrag an das Wiesbadener Hoftheater angenommen. — Vorzügliche Kräfte für die Spieloper besitzt die Münchener Hofbühne in Fräulein Schloß, Fräulein Borchers und Frau Kernic. Fräulein Fritzi Scheff ist eine Opernsoubrette comme il faut: ein Figürchen wie aus Meißener Porzellan, aber von sprudelndem Leben erfüllt und dazu eine waldvogelhelle Stimme. Das Fach der Koloraturſängerinnen ist zur Zeit verwaist. Ob Fräulein Pazofsky, die einige Male Proben einer beachtenswerten Gesangstechnik gab, imstande sein wird, dieses Fach auszufüllen, muß die Zukunft lehren. Aeltere Partien finden in Fräulein Blank eine bewährte tüchtige Vertreterin. Von den jüngeren Kräften möchte ich noch Fräulein Hoffmann erwähnen, eine Sängerin von sympathischer Erscheinung und mit sympathischer Stimme, und Fräulein Morena, die zwar noch eine Anfängerin, aber eine, auf die ich das stereotype „viel versprechend" nicht anwenden möchte. Fräulein Morena besitzt außergewöhnliche Mittel und ausgesprochene Begabung für die Bühne. Es wäre jammerschade, wenn dieses Talent zu frühzeitig dem Studium entrissen würde. — An künstlerischem Nachwuchs fehlt es somit nicht; was aber der Münchener Hofbühne fehlt, das ist neben einer, wie bereits erwähnt, vollgiltigen Vertreterin des Koloraturgesangs eine erste dramatische Sängerin, die neben Ternina und Senger-Bettaque die Partien der großen Opern, Valentine, Aida, Recha ꝛc. übernimmt.

Von dem männlichen Personal der Oper nenne ich vor allem einen Sänger, der Zeuge war der größten Triumphe der Münchener Oper, der diese Triumphe

Clara Herse

Digitized by Google

Anna Dandler

ſelbſt mit erringen half: Heinrich Vogl, den Meiſterſänger, dem ewige Jugend beſchieden ſcheint. In den 34 Jahren, die Heinrich Vogl der Münchener Hofbühne angehört, mag ſeine Stimme vielleicht in der Höhe verloren haben, an Kraft und Wohllaut hat ſie nichts eingebüßt. Vogl iſt als Wagner-Interpret bis jetzt unerreicht, ſeine künſtleriſche Geſtaltungskraft iſt eminent. Wenn dieſer Sänger als Siegfried auf der Bühne ſteht, ſo vergeſſen wir, daß die unbarmherzige Zeit ihm Furchen in die Stirne ſchrieb und daß dieſer jugendfrohe Held eigentlich ein reifer Mann von mehr als 50 Jahren iſt. Bei Vogl decken ſich Ton, Wort und Geberde vollſtändig, daher erzeugt ſeine Kunſt vollendete Illuſion. Er hat das Weſen der Wagnerſchen Kunſt erfaßt wie kein zweiter. Dabei iſt Vogl aber nicht einſeitig geblieben; er vermag z. B. eine von den Tenoriſten ſonſt verpönte Partie wie die des Don Ottavio im „Don Giovanni" durch den Adel ſeines Geſanges zu ungeahnter Bedeutung zu erheben. Und wenn er auch Partien wie Johann von Leyden, Rienzi, Eleazar ſtimmlich nicht mehr völlig beherrſcht, ſo bringt er ſie doch durch die Größe ſeiner Auffaſſung, die Vielſeitigkeit ſeiner dramatiſchen Ausdrucksmittel zu mächtiger Wirkung. Dieſe Künſtlerſchaft verdankt Vogl neben ſeiner natürlichen Begabung einzig ſeiner raſtloſen Selbſtarbeit, ſeinen unermüdlichen Studien. Wie ſehr ſich ſelbſt bedeutende Muſikkritiker irren können, mag das folgende Urteil, das Ludwig Nohl 1867 über Heinrich Vogl fällte, beweiſen. Ludwig Nohl ſchreibt in einem Berichte über eine Lohengrin-Aufführung auf der Münchener Bühne: „Der unideale Stimmcharakter dieſes Sängers iſt nur die natürliche Aeußerung ſeines ungeiſtigen Geſamtweſens; hier kann man ſo recht erfahren, aus welchem Rohr heutzutage „Geſangsphänomene" geſchnitten werden. Denn als ſolches war und wird dieſer ehemalige Elementar-Magiſter, dem die ſeinem Beruf eigene ſcheuklappenartige Beſchränktheit für höhere Geiſtesdinge aus allen Augen hervorſchaut, überall in den Blättern geprieſen." Nohl hat ſein Urteil ſpäterhin ſelbſtverſtändlich modifiziert. — Der lyriſche Tenor, Dr. Raoul Walter, der Sohn des als Schubertſänger bekannten Wiener Tenoriſten Guſtav Walter, verfügt über glänzende Stimmmittel und zugleich über ein hervorragendes ſchauſpieleriſches Talent. Sein Chapelou, Georg Brown, Lyonel, Belmonte u. ſ. w. ſind mit Recht gerühmte Leiſtungen. — Einen ſelten ſchönen, jugendfriſchen Tenor hat die Münchener Oper in Heinrich Knote gewonnen, der jüngſt den „Bärenhäuter" kreierte. Ich habe in „Bühne und Welt" bereits einmal darauf hingewieſen, daß in Herrn Knote ein wenigſtens teilweiſer Erſatz für Heinrich Vogl herangebildet werden kann. — Eine brauchbare Kraft für einzelne Partien iſt Max Mikorey, deſſen ſchöne Mittel leider eine ſorgfältige Schulung vermiſſen laſſen. Die Tenorbuffo-Partien ſingt Martin Klein, ein ſehr

Marie Conrad-Ramlo

Digitized by Google

gewandter Sänger und Darsteller, der von der Operette zur Oper kam, dessen Humor aber die Grenze zwischen den beiden Kunstgattungen nicht immer festzuhalten weiß. Glänzend ist das Barytonfach durch Theodor Bertram und Fritz Feinhals vertreten. Bertrams Stimme besticht durch ihren Umfang und durch Weichheit des Tones; in Partien wie Don Juan, Peter I., Figaro, Hans Sachs dürfte Bertram nicht leicht übertroffen werden. Die Stimme des Herrn Feinhals ist von etwas dunkler Klangfarbe, des stärksten dramatischen Ausdruckes fähig, und sie gewinnt noch durch die vornehme Art des Vortrags dieses Sängers, der als Fliegender Holländer, Telramund und Hans Heiling große Erfolge erzielte. Feinhals ist noch ein „Werdender"; seine natürliche Anlage und seine musikalische Bildung berechtigen zu den schönsten Hoffnungen für die Zukunft. Für zweite Fächer sind engagiert Alfred Bauberger und Albin Scholz. Herr Bauberger, ein ausgesprochener Baßbaryton, hat als „Wanderer" gezeigt, daß er bei fleißigem Studium Wertvolles zu leisten vermag. Herr Scholz besitzt eine schöne Stimme, aber eine ungenügende Technik. Für die ersten Baßpartien wurde nach Abgang Wiegands Rudolf Schmalfeld engagiert, ein verwendbarer Sänger, aber mehr für kleinere Verhältnisse; für die Hofbühne genügt er nicht. Dagegen dürfte Viktor Klöpfer, ein Münchener Kind, der vor ungefähr einem Jahre in den Verband der Hofoper trat und seither große Fortschritte machte, ein hervorragender Vertreter dieses Faches werden. Erst kürzlich wurde ein neuer Bassist, C. Mang, der wie Vogl früher dem Lehrerstande angehörte, für die Hofbühne gewonnen. Sein Debut als Sarastro war von Erfolg begleitet. Baßbuffo-Partien singt Georg Sieglitz, der den Teufel im „Bärenhäuter" durch scharfe Charakteristik wirksam zur Geltung brachte. In kleineren Partien sind noch zwei verdienstvolle Veteranen, Herr Bausewein und Herr Th. Mayer beschäftigt. — Das Regieamt versehen die Herren Oberregisseur Anton Fuchs und Robert Müller. Anton Fuchs, der auch als Sänger thätig, gehört mit Vogl zu denjenigen Künstlern, die die Werke Richard Wagners mit aus der Taufe hoben. Seine Verdienste, die er sich als Regisseur der Bayreuther Bühnenfestspiele erworben hat, werden in der Geschichte des Wagner-Werkes ihren gebührenden Platz finden. Der erfolgreichste Opernregisseur ist jedoch Intendant von Possart selbst. — An der Spitze des Orchesters stehen Franz Fischer, Hugo Röhr und B. Stavenhagen. Es ist überflüssig, die Bedeutung Fischers für die Münchener Oper zu erörtern; sein Wirken ist sattsam bekannt. Herr Röhr hat Geschmack und Temperament und Herr Stavenhagen wird wohl noch Gelegenheit finden, seine Vorzüge zu offenbaren; er ist zu kurze Zeit thätig, um ein Urteil über ihn fällen zu können. Beide sind aber keine ausgesprochenen künstlerischen Individualitäten. Daß man Richard Strauß ziehen ließ und Weingartner, der jetzt an der Spitze des Münchener Kaimorchesters Triumphe feiert, nicht zu gewinnen versuchte, das waren zwei Unterlassungssünden, die sich noch bitter rächen werden. Es ist gehässig, wenn behauptet wird, die Münchener Oper sei von ihrer stolzen Höhe herabgestiegen, sie fange an von ihrem Ruhme zu zehren. Die Aufführungen der Mozartschen Werke waren doch sicher schöpferische Thaten. Herr

Alois Wohlmuth
(Nach einem Gemälde von F. v. Uhde)

Digitized by Google

Digitized by Google

Richard Strey

Carl Häuffer

Intendant von Poſſart möge aber bedenken, daß die größten und geiſtreichſten Regiekunſtſtücke die Oper nicht vor dem Verfalle retten können. Was der Münchener Oper fehlt, das iſt eine künſtleriſche Individualität, die zugleich ſtark genug iſt, ihre Intentionen zu verwirklichen, ihre Abſichten durchzuſetzen, und an der Spitze des Ganzen, dieſem wieder eine eigene künſtleriſche Phyſiognomie zu geben.

Und nun zum Schmerzenskinde der Münchener Bühne, dem Schauſpiel. Da möchte ich zuerſt einer greiſen, ehrwürdigen Künſtlerin, Marie Dahn-Hausmann, den ſchuldigen Tribut meiner Verehrung zollen. Ein halbes Jahrhundert gehört die nun 70jährige der Münchener Bühne an. Frau Dahn-Hausmann iſt heute in fein komiſchen und Mütterrollen ebenſo bedeutend, wie ſie einſt die vortrefflichſte Vertreterin des jugendlich ſentimentalen Faches war. Was ſind das für prächtige Geſchöpfe, dieſe weißhaarigen Matronen mit dem Herzen voller Güte und unendlicher Liebe, denen die Künſtlerin Leben verleiht! Und bei aller Innerlichkeit dieſe Schlichtheit und

Wilhelm Schneider
Regiſſeur.

Ferdinand Suske

Digitized by Google

Natürlichkeit des Ausdrucks — es ist wunderbar. Frau Dahn-Hausmann will sich noch in diesem Jahre von der Bühne zurückziehen; „still verschwinden", wie die bescheidene Künstlerin vor einiger Zeit schrieb. Das wäre ein schwerer Verlust für das Münchener Schauspiel-Ensemble. — Eine markante künstlerische Physiognomie besitzt Marie Conrad-Ramlo, die erste Nora der deutschen Bühne und, man wird wohl Ibsen Glauben schenken dürfen, bis jetzt noch die beste. Ihre früheren Leistungen im jugendlichen Fache, ihre Franziska in „Minna von Barnhelm", ihre Marianne in den „Geschwistern", ihr Puck, Else in den „Malern" sind auf den Ruhmesblättern der Münchener Hofbühne verzeichnet. Heute spielt die Künstlerin gerne weibliche Ausnahmenaturen, die starker Empfindung fähig und von energischem Wollen beseelt sind. Jede Verschwommenheit ist ihr verhaßt; die Linienführung ihrer Gestalten verrät fast männliche Kraft und ihre Sprache ist von eindringlicher Plastik. Köstlichen Humor entwickelt sie in den Soubrettenrollen der Molièreschen Komödien, und ihr Dortchen Lackenreißer ist eine klassische Leistung. Es ist nur zu bedauern, daß das Repertoire der Münchener Hofbühne dieser schöpferischen Kraft so wenig Spielraum gewährt. Warum war es Frau Conrad-Ramlo nicht vergönnt, z. B. die Hanne in „Fuhrmann Henschel" zu spielen? Sie müßte einzig in dieser Rolle sein. — Eine geistvolle, elegante Salonheldin ist Clara Heese, eine Meisterin der Causerie und zweifellos die interessanteste Lustspielswitwe, die je auf der Münchener Bühne stand. Aber wie lange noch? Schon beginnt auch diese Künstlerin sich für den Uebertritt ins ältere Fach vorzubereiten. Fräulein Heese wird im Lustspiel ebenso schwer ersetzt werden können wie ihr ehemaliger Partner, Herr Keppler, der bis heute noch keinen Nachfolger gefunden hat. — Fräulein Anna Dandler, eine bildhübsche Erscheinung, mit einer Stimme, die „sanft und hold — ein köstlich Ding an Frauen", ist eine wertvolle Kraft für das klassische, wie für das moderne Repertoire. Ihre Cordelia, ihr Gretchen, ihre Julia sind rührende Gebilde, ergreifend in ihrer schmerzumwobenen Lieblichkeit; für die Ausbrüche tiefer Leidenschaft weiß die Künstlerin jedoch keine Accente zu finden, da versagt ihre Kraft. — Neben diesem Künstlerinnenquartett wirken noch Kräfte wie Frau Herzfeld-Link, eine vortreffliche Elisabeth, Herzogin Marlborough, Pompadour ꝛc., Fräulein Schwarz, die herzige Naive Fräulein Brünner, Frau Schwartz in Mutterrollen, Fräulein Werner, Fräulein Giesecke und Fräulein Swoboda, die lebensfrische Wirtin zum „Weißen Rößl". Von den in jüngerer Zeit engagierten Damen sind Fräulein Paula Richter und Fräulein Emma Berndl zu nennen. Paula Richter hat als Maria Stuart Proben einer schönen Begabung gezeigt. Bedeutendes Talent offenbarte Fräulein Berndl, ein Talent, das zu Großem berufen ist. Ich halte es für einen Akt der Pietät, an dieser Stelle eine Künstlerin zu nennen, die als Ehrenmitglied des Hoftheaters nur bisweilen noch als Gast auf dieser Bühne erscheint: Frau Clara Ziegler. Das Wirken dieser Künstlerin gehört bereits der Geschichte an. Clara Ziegler ist die letzte glänzende Vertreterin jener Periode der deutschen Schauspielkunst, in der die al fresco-Manier ihre höchste Ausbildung erfuhr. Unserer Zeit, die an Stelle der großen Linien und des Pathos eine intime Kleinkunst setzte, sind die beispiellosen Triumphe, die Clara Ziegler einst auf ihren Gastspielreisen errang, kaum verständlich. Und doch wirkt die Künstlerin auch heute noch durch ihre imposanten Mittel und einen gewissen monumentalen Zug ihrer Darstellung auf das naivere Publikum und vor allem auf unsere Jugend mit zwingender Gewalt.

Bei der Besprechung des männlichen Teiles des Schauspiel-Ensembles steht eine erste Kraft hors de concours: Herr Intendant von Possart selbst, dessen schauspielerische Thätigkeit in „Bühne und Welt" bereits gewürdigt wurde. — Schauspieler, die Selbstverleugnung üben, sind nicht allzu häufig. Die Münchener Bühne besitzt in Herrn Karl Häusser solch seltenen Mimen. Es wäre diesem

Mathieu Lützenkirchen (Romeo)

Künſtler ſicher ein leichtes geweſen, eine gefeierte Berühmtheit, eine Gaſtſpielgröße zu werden. Aber Herr Häuſſer verſchmähte die Reklame, er verſchmähte es, die Virtuoſenlaufbahn einzuſchlagen und zog es vor, im Rahmen des Münchener Schauſpielenſembles ſeine reife Künſtlerſchaft zu bethätigen. Die Münchener Bühne darf ſtolz ſein auf ihren Karl Häuſſer, deſſen Falſtaff, Mephiſto, Jllo, Autolykus und wie ſie alle heißen, dieſe genial durchgeführten Charaktere, zu den glänzendſten Leiſtungen der Schauſpielkunſt unſerer Tage zählen.

Neben Häuſſer teilen ſich Alois Wohlmuth und H. Suske in das Charakterfach. Von Alois Wohlmuth hat der Wiener Kritiker Speidel einmal geſagt, er ſei der geborene Schauſpieler. Gewiß, und weil Wohlmuth, trotzdem ihm die Natur weder eine blendende Erſcheinung noch ein gewaltiges Organ, dieſe oft einzige Mitgift ſo vieler Mimen, verliehen hatte, die größten Erfolge errang, darf man bei dieſem Künſtler mit Recht von dem oft mißverſtandenen innern Zwang ſprechen, der ihn zur Bühne trieb. Wohlmuth war einer der wenigen Schauſpieler, der lange bevor das Schlagwort „Realismus“ auch für die Bühne ausgegeben wurde, in ſeinen Darſtellungen der möglichſten Lebenswahrheit nahe zu kommen ſuchte. Eine gewiſſe Sprödigkeit des Organs legt leider ſeiner bedeutenden Geſtaltungskraft hemmende Feſſeln an. Sein Narciß, Franz Moor, Mephiſto und vor allem ſeine unvergleichlichen Molièreſchen Geſtalten, ſein Tartüff, Harpagon ſichern ihm einen bleibenden Ruhm. Nicht minder groß iſt Wohlmuth, der ſich auch als geiſtvoller Schriftſteller einen Namen erworben hat, in Epiſoden wie Vanſen, Friedensrichter Schal, Don Armado in „Verlorene Liebesmühe“ ꝛc., wo er mit wenigen Strichen köſtliche Genrebilder zeichnet. — Eine überaus glückliche Acquiſition für das Münchener Schauſpielenſemble war Herr Suske, ein vielſeitiger und daher ſehr verwendbarer Schauſpieler mit einer bemerkenswerten Begabung für humoriſtiſche Charaktere. Wie Häuſſer iſt auch Suske ein Meiſter in der Kunſt der Maske. Der Künſtler, der am Deutſchen Theater in Petersburg zehn Jahre lang das Fach der erſten Charakterrollen bekleidete, hat ſich in München nach verhältnismäßig kurzer Wirkſamkeit bereits eine feſte Poſition geſchaffen. — Für geſetzte Helden und für Väterrollen beſitzt die Münchener Bühne eine erſte Kraft in Wilhelm Schneider. Sein viel gerühmter Wallenſtein, ſein Erbförſter, Odoardo, Götz, Richter von Zalamea, Hans Lange, ſein Dr. Stockmann im „Volksfeind“, ſein Sartorius im „Erbe“, dieſe kraftvollen, markigen Geſtalten, an denen man helle Freude haben muß, ſind Schöpfungen einer ernſt ſchaffenden, in ſich ſelbſt geſchloſſenen Künſtlernatur, bei denen man zuweilen nur eines vermißt: eine kleine Doſis ſchmückender Phantaſie. — Seit Kainz hat kein Schauſpieler in München ein ſo tiefgehendes und nachhaltiges Intereſſe erweckt, wie Mathieu Lützenkirchen, unſer viel umworbener jugendlicher Held. Dieſes Fach iſt an und für ſich ſehr dankbar und darum ſtark begehrt von allen Kunſtjüngern, die neben den unerläßlich ſchönen Mitteln nichts mitbringen als die übliche Schablone. Daher kommt es auch, daß ſich die Romeos, die Mortimers der deutſchen Bühne ſo zum Verzweifeln ähnlich ſehen. Der einzige Unterſchied zwiſchen ihnen beſteht oft nur darin, daß der eine in der Tenorlage ſpricht, der andere im Baß, den einen eine ſchwarze, den andern eine braune oder blonde Lockenfülle umflattert. Da iſt in Lützenkirchen wieder ein Künſtler erſtanden, der über das Typiſche hinaus zur In-

Digitized by Google

dividualisierung dringt. Jugendliche Träumer und Schwärmer, wie Mortimer, Prinz von Homburg, Romeo, Carlos, in denen das Feuer verhaltener Leidenschaft lodert, gelingen ihm unvergleichlich. Und wenn dann, wie in der großen Scene des Mortimer, dieses Feuer zum Durchbruche gelangt, reißt Lützenkirchen alles mit sich fort. Meisterhaft ist die Technik seiner Sprache, die er selbst im heftigsten Affekte der Leidenschaften noch vollständig beherrscht. So wirkt er als Marc Anton in der großen Forumsrede faszinierend. Der moderne Frack kleidet den Künstler ebenso vortrefflich wie die Toga. Konversationsrollen spielt Lützenkirchen mit bestechender Liebenswürdigkeit und Eleganz; seit dem Tode Mitterwurzers ist er der beste Köckeritz der deutschen Bühne, die von diesem noch jungen Künstler Großes erwarten darf. — Geht durch Lützenkirchens Darstellung ein realistischer Zug, so vertritt Richard Stury den Idealismus. Er ist der blonde deutsche Held, wie er den höheren Töchterschulen als Ideal vorschwebt. In Rollen wie Karl Moor, Fiesko, Tasso, Marquis Posa, hat dieser sympathische Künstler, der über ein prachtvolles Organ verfügt, große Erfolge zu verzeichnen. — Emil Rohde, das langjährige, verdienstvolle Mitglied der Münchener Hofbühne, ein Künstler, der sich eine erstaunliche Jugendfrische bewahrte, der treffliche Bonvivant Fritz Basil, ein dramatisches Mädchen für alles, Fritz Rémond, vorzüglich im Fach der jugendlichen Liebhaber und Bonvivants, Hans von Pindo, Ernst Trautsch und Gustav Waldau in jugendlich komischen Partien, Otto König und August Schröder in Charakter- und Väterrollen vervollständigen das Ensemble des Münchener Hofschauspiels. Als Oberregisseur wirkt Jocza Savits, ein Mann von umfassender wissenschaftlicher Bildung, ein Shakespeare- und Molière-Kenner, der Mitschöpfer der sogenannten Shakespearebühne, dem die Inscenierung des klassischen Dramas anvertraut ist, der aber auch den intimeren Stimmungsgehalt moderner Stücke zur Geltung zu bringen vermag. Außerdem wirken als Regisseure noch Wilhelm Schneider und Fritz Basil. Das Amt eines Dramaturgen versieht Dr. Wilhelm Buchholz. — Man kann nicht über das Münchener Hoftheater schreiben, ohne eines Mannes zu gedenken, dessen Name unauflöslich verknüpft ist mit den Erfolgen dieser Bühne: das ist Meister Lautenschläger. Dieser geniale Beherrscher des Bühnenorganismus, der Erfinder der Drehbühne, hat im Verein mit dem Hoftheatermaler Hans Frahm und dem trefflichen Kostümzeichner Professor Flüggen die viel bewunderten Ausstattungen zum „Nibelungenring", zu den Mozart-Opern, zur Wallenstein-Trilogie, kurz alle die Zauber- und Wunderwerke geschaffen, die den Ruhm der Münchener Hofbühne in alle Lande getragen haben. — Der berufene Vertreter des spezifisch süddeutschen Humors, Konrad Dreher, gehört nur äußerlich dem Hoftheaterverbande an. Er ist Titularhofschauspieler und hat in dieser Eigenschaft einige Male auf der Hofbühne gastiert. Es wird sich in einer späteren Nummer Gelegenheit finden, die Eigenart dieses Künstlers näher zu schildern.

Wie die Münchener Hofoper, so zählt auch das Schauspielensemble der Hofbühne eine Reihe hervorragender Künstler; es braucht den Vergleich mit denen der Wiener und Berliner Hofbühnen nicht zu scheuen. Dieses Ensemble vermag sowohl den Anforderungen des klassischen Repertoires, wie denen der modernen Richtung der dramatischen Litteratur gerecht zu werden. Aber es scheint, als ob in letzter Zeit unter den Mitgliedern des Königlichen Hofschauspiels eine Verstimmung Platz gegriffen hätte; Klagen werden laut über ungenügende Beschäftigung, Unzufriedenheit äußert sich über das Repertoire. Und das ist ein wunder Punkt, der Besprechung finden muß. Das Münchener Hofschauspiel hat in den sieben Monaten der laufenden Saison acht Erstaufführungen gebracht. Drei davon treffen auf Stücke, deren Aufführung man nur als eine, einheimischen Dichtern erwiesene Aufmerksamkeit betrachten kann, nämlich Ganghofers „Meerleuchten", Perfalls Schauspiel „Die Krone" und

Heyses „Vanina Vanini". Die Aufführung des Luſtſpiels „Das Haus des Majors" war ein unverzeihlicher Mißgriff, die von Reulings Schwank „Anno dazumal" kann gewiß keine beſondere Bedeutung beanſpruchen. Und daß die Première von „Mathias Gollinger" eine Ruhmesthat war, läßt ſich nicht behaupten. So bleiben noch Björnſons „Johanna" und Philippis „Erbe". Neu einſtudiert wurden die Wallenſtein-Trilogie, „Cyprienne", „Dora", „Erzählungen der Königin von Navarra" und — „Kurmärker und Picarde". Die künſtleriſche Ausbeute beſchränkt ſich ſomit auf die Neueinſtudierung der Wallenſtein-Trilogie und die Erſtaufführungen von Björnſons „Johanna" und Philippis „Erbe". Das kleine Münchener Schauſpielhaus hat in der gleichen Zeit mehr als ein Dutzend Novitäten gebracht und erzielt mit Stücken wie „Fuhrmann Henſchel", „Biberpelz", „Friedensfeſt" ꝛc. ausverkaufte Häuſer. Schon ſpielt die Kritik das Münchener Schauſpielhaus, deſſen Perſonal neben zwei oder drei hervorragenden Kräften ausſchließlich aus anſtändigem Mittelgut beſteht

Carl Lautenſchläger
Maſchinendirektor

Joeza Savits
Oberregiſſeur

und das ſeinen Aufſchwung einzig der Regiekunſt ſeines Leiters und der Wahl der Stücke verdankt, gegen das Hofſchauſpiel aus. Das iſt bitter. Intendant von Poſſart hat kürzlich in einem Interview ſeine ablehnende Haltung gegenüber der modernen dramatiſchen Produktion mit der notwendigen Rückſichtnahme auf die den Vorſtellungen beiwohnenden minderjährigen Prinzeſſinnen des Königlichen Hauſes zu präziſieren verſucht. Das iſt in Kunſtfragen ein unmöglicher Standpunkt. Der Kollege des Herrn von Poſſart, Dr. P. Schlenther, hat an der Wiener Hofburg „Fuhrmann Henſchel" und Schnitzlers „Vermächtnis" zur Aufführung gebracht und damit künſtleriſche und finanzielle Erfolge erzielt. Man muß nicht päpſtlicher ſein wollen als der Papſt! Es liegt mir ferne, die großen Verdienſte, die ſich Herr Intendant von Poſſart um die Entwickelung der Münchener Hofbühne erworben hat, zu verkleinern oder zu ſchmälern. Dieſe Verdienſte werden bleiben. Ich wollte dem Herrn Intendanten nur ins Gedächtnis rufen, daß für die dramatiſche Kunſt mehr wie für jede andere die Wahrheit des Spruches gilt: Stillſtand iſt Rückſchritt!

Gg. Schaumberg.

Photographien: Ateliers Baumann, Dittmar, Elvira, F. Hanfſtengel, Hoechheimer, Gebr. Lützel, A. Neumeier und M. Stuffler in München, E. Bieber und Schaarwächter in Berlin.

Digitized by Google

Winter.

Wie Wehmut ist es, nicht zu sagen,
Und doch voll stiller Herrlichkeit,
Wenn es an trüben Wintertagen
Im grünen Nadelwalde schneit.

Es blitzt im dämmergleichen Lichte
Der blütenweisse keusche Schnee, —
Umhüllt, ein Sterbehemd, die Fichte,
Das grüne Moos, darin ich geh.

So deckt in stummer, heil'ger Feier —
Zur tiefen, langen Werderuh —
Natur mit weichem Riesenschleier
Ihr Kind, den toten Sommer zu.

So fiel der Schnee in meine Locken,
So traf der Reif mein stolzes Haupt,
Als kaum des Lebens Osterglocken
Verklungen ich im Wind geglaubt.

Mein Frühling hatte wenig Blüten,
Mein Sommer selten Sonnenschein,
Und will der Herbst mir nichts vergüten,
Dann mag mein Winter gnädig sein!

Auch ich möcht' solchen Frieden haben,
Wie ihn die Winterheide bot; —
Längst unterm weissen Haar begraben
Liegt meine schöne Jugend tot!!

August Kunert.

Henrik Ibsen als Tragiker.

Von Johan Hertzberg, Stockholm. (Frei übertragen von E. Brausewetter.)

Wenn ich im Nachstehenden versuchen will, Ibsen als Tragiker zu beleuchten, so ist es dabei nicht meine Absicht, seine Dramen in den engen Rahmen der traditionellen Tragödien hineinzupressen und von da aus alles zu verdammen, was in diesen Rahmen nicht hineinpassen will. Ein solches Verfahren wäre willkürlich und zwecklos. Ich will nur einige Vergleiche anstellen in Bezug auf gewisse Hauptpunkte zwischen Ibsens Schauspielen und den dramatischen Werken der Weltlitteratur,

Henrik Ibsen

die man allgemein „Tragödien" nennt, und dabei nachweisen, was seine Dramen damit gemeinsam haben und worin sie sich von jenen unterscheiden.

Mein Ausgangspunkt ist also, daß Ibsens Dramen sich mit Tragödien vergleichen lassen. Freilich nennt er selbst sie nicht so, sondern meist „Schauspiele", einige „Dramen" und „dramatische Gedichte" und eines sogar „Lustspiel" („Bund der Jugend"). Ibsen hat sicher absichtlich die Bezeichnung „Tragödie" („Trauerspiel") vermieden, um nicht die Vorstellung von den vielen willkürlichen Regeln und all dem ästhetischen Kram für die traditionellen Tragödien wachzurufen. Ich meine

aber, einer modernen Auffaſſung, die mehr den Inhalt und die Idee in Betracht zieht als die Formen, müſſen Ibſens Stücke direkt als Tragödien erſcheinen. Selbſt ein Stück, wie „Komödie der Liebe“ kann man in dieſem Sinne eine Tragödie nennen. Ibſen ſpricht ſelbſt in der Vorrede zur zweiten Auflage ſeines „Catilina“ von dem Widerſpruche von Können und Trachten als der gleichzeitigen Tragödie und Komödie der Menſchheit; Tragödie und Komödie iſt alſo in Ibſens Augen daſſelbe, nur von verſchiedenen Seiten geſehen. Nur die großen Charaktere, die ſtarken Perſönlichkeiten werden unter tragiſchen Verhältniſſen tragiſche Helden; die kleinen Charaktere machen unter tragiſchen Verhältniſſen faſt einen komiſchen oder, wenn man will, tragikomiſchen Eindruck. Nur in dieſem Sinne kann die „Komödie der Liebe“ eine „Komödie“ genannt werden.

Zunächſt eine Definition. Was iſt eine „Tragödie“? Unter „Tragödie“ verſtehe ich ein Drama, das ein trauriges Menſchenſchickſal darſtellt, das die tiefſte Teilnahme des Zuſchauers erweckt. Damit iſt gegeben, daß das dargeſtellte Schickſal ein natürliches ſein muß, d. h. eine notwendige Folge einer begangenen Schuld; ſonſt erweckt es kein Intereſſe. Dieſe Schuld darf aber nicht einfach auf einem Verbrechen beruhen; denn eine ſolche ruft keine Sympathie hervor. Unglücksfälle und Unthaten gehören alſo nicht in die Tragödie.

Nach der Art, in der das Schickſal in der Tragödie aufgefaßt iſt, pflegt man ſie in drei Klaſſen zu teilen: „Schickſalstragödien“, in denen das Fatum von überirdiſchen oder myſtiſchen Mächten gelenkt wird; „Charaktertragödien“, in denen das Schickſal des Helden von ſeinem eigenen Charakter abhängt; „Situationstragödien“, in denen die Kataſtrophe eine notwendige Folge gewiſſer allgemein menſchlicher Verhältniſſe iſt; die letztere nennt man auch Prinzipientragödie, weil ſie immer einen unlösbaren Konflikt zwiſchen zwei an ſich notwendigen Prinzipien, eine ſogenannte Kolliſion der Pflichten darbietet. Die Schickſalstragödie gehört beſonders dem griechiſchen Altertum an und wurde verſuchsweiſe ſpäter wieder ins Leben gerufen (z. B. Schiller, teilweiſe auch Goethe). Man kann ſie gut die antike Tragödie nennen. Die Charaktertragödie erreichte ihre höchſte Blüte in Shakeſpeare; man kann ſie daher auch die Renaiſſance-Tragödie nennen. Situationstragödien ſind ſeit der „Antigone“ zu allen Zeiten geſchrieben. Die verſchiedenen Stilarten gehören alſo keineswegs einer ſpeziellen Zeit an. Schon Euripides verläßt die Aeſthetik der urſprünglichen Schickſalstragödie und begründet die Charaktertragödie. „Julius Caeſar“ von Shakeſpeare iſt eine Situationstragödie, da Brutus zu Grunde geht infolge des Konfliktes zwiſchen Republik und Kaiſertum.

Wie ſtellt ſich nun Ibſen zu dieſen verſchiedenen Stilarten der Tragödie? Er verhält ſich wie die Architekten der Gegenwart, die ſich die Stilarten aller Zeiten aneignen und ſie aſſimilieren. Dieſe Stilmiſchung bezeichnet auch eine der Haupteigentümlichkeiten der Ibſenſchen Tragödien; er benützt in demſelben Stücke Züge und Motive von allen Arten. Das iſt vor allem der Fall in ſeinen hiſtoriſchen Tragödien und denjenigen ſeiner ſpäteren Stücke, in denen das Hauptintereſſe ſich um die Charakterentwickelung eines einzelnen Individuums ſammelt.

Nehmen wir z. B. „Die nordiſche Heerfahrt“. Beim erſten Blick erſcheint es wie eine Charaktertragödie, und das iſt es auch teilweiſe. Die Heldin Hjördis trägt ihr Schickſal in ihrer Bruſt. Aber es iſt auch Situationstragödie. Hjördis unterliegt auch einer tragiſchen Situation. In der wilden Vikingerzeit hätte ſie glücklich ſein können; aber es iſt die Tragik ihres Geſchickes, daß ſie in einer Zeit lebt, die Sitten und Bräuche, Gefühle und Ideale, wie ſie ſie hegt, verdammt. Die Kultur des Heidentums muß der hereinbrechenden chriſtlichen Kultur weichen und Hjördis mit ihr fallen. In einem Zug gemahnt das Drama auch an die antike Schickſalstragödie. Hjördis tötet Sigurd, um in Walhalla mit ihm vereint zu werden, vollzieht

aber hierdurch ihre ewige Trennung, denn Sigurd ist Christ. Auch Oedipus bei Sophokles beschleunigt so mehrmals gegen seinen Willen sein eigenes Schicksal.

Eine ähnliche Stilmischung finden wir in den „Kronprätendenten". Auch dieses Stück ist einerseits eine Charaktertragödie. Es stellt das Schicksal des Mannes dar, der unter Zweifeln an sich selbst und an seine Sache leidet (Herzog Skule). Aber sein Charakter allein kann noch nicht sein Schicksal erklären. Es kommt noch etwas von außen hinzu, was ihn bannt. Etwas steht ihm überall siegreich und unbezwinglich entgegen. Das ist die historische Entwickelung. Wenn Skule auch keine Zweifel genährt hätte, hätte er doch sein Schiff auf den Grund gesegelt; denn er leckt gegen den Stachel, gegen die neue Zeit. Er verstand nicht den Einheitsgedanken König Hakons, er gehörte der Zeit der Lehnsaristokratie an, ohne zu begreifen, daß sie dem Tode entgegenging. Die historische Situation bedingt mit sein tragisches Schicksal.

In andern Dramen spielen bei Ibsen auch Motive aus der Schicksalstragödie hinein. Die „Gespenster" z. B. scheinen einerseits eine Situationstragödie zu sein. Frau Alving und Oswald sind in eine allgemein menschliche, tragische Situation gestellt, die auf dem unlösbaren Gegensatz zwischen dem Drang des Menschen nach voller Freiheit und Selbstvertrauen und seiner hilflosen Unterlegenheit unter die furchtbaren und unerbittlichen Gesetze der Erblichkeit beruht. Andererseits dagegen erinnern sie sehr an eine antike Schicksalstragödie. Es ist auch hier kein natürlicher Zusammenhang zwischen dem Vergehen und dem Schicksal der Personen. Das Schicksal, das Frau Alving und ihren Sohn trifft, ist gleichsam ein fremdes, von außen kommendes. Sie haben keine Schuld auf sich geladen, die solch eine schreckliche Schickung erklären kann. Sie fühlen sich getroffen und verfolgt von einer geheimnisvollen Macht, deren Natur sie nicht kennen, aber deren Unerbittlichkeit sie ahnen. Wie in „Oedipus tyrannos" geht den handelnden Personen das Unglück erst nach und nach auf; langsam, aber unaufhaltbar wächst es vor ihren Augen, und sie beobachten es mit steigendem Grausen. Wie ein Blitzschlag kommt die unheimliche Gespensterscene im Eßzimmer und verkündet kommendes Unglück. Dann folgen Schlag auf Schlag Oswalds grauenerregende Enthüllungen. Dazwischen einige lichte Augenblicke der Mutterliebe. Und wieder ein Schlag mit Sonnenaufgang und mütterlichem Trost — und gleich darauf ein letzter, vernichtender Schlag, der nur die düsterste Verzweiflung zurückläßt. Niemals hat ein Stück derartig die ergreifende Gewalt und übermenschliche Höhe der griechischen Schicksalstragödien erreicht.

Die Aehnlichkeit liegt auch noch darin, daß wir hier, wie im Oedipus, Zeugen sind eines plötzlichen Ausbruches des dunkeln Schicksals, daß eine durch des Stammvaters Verbrechen entstandene Geschlechtsschuld gesühnt werden soll. Die Handlung des Stückes besteht allein in der Darstellung der Katastrophe, in „tragischer Analyse". Man kann die „Gespenster" also als einen Versuch betrachten, die griechische Schicksalstragödie auf die Gegenwart überzuführen. Nötig ist dazu eine moderne Motivierung des Schicksals. Die alten Götter als Schicksalslenker können nicht beibehalten werden. Schiller hat den Versuch gemacht, den heidnischen Götterglauben durch den astrologischen Aberglauben (im Wallenstein) oder durch den Christenglauben (Jungfrau) oder durch das dunkle Spiel des Schicksals (Braut von Messina) zu ersetzen. Ibsen dagegen hat den genialen Griff gethan, den antiken Schicksalsbegriff durch die in das Menschenleben eingreifenden unerbittlichen Naturgesetze zu ersetzen, so in den „Gespenstern" durch das Vererbungsgesetz. Dadurch giebt er den Begebenheiten dasselbe Gepräge des unvermeidlichen Schicksals, das die Eigentümlichkeit der antiken Schicksalstragödien ausmachte.

Auch in „Kaiser und Galiläer" finden wir dieselbe Annäherung an das antike Trauerspiel. Dieses Stück ist in erster Reihe eine groß angelegte historische Situations- oder Prinzipientragödie. Die beiden Prinzipien, die einander gegenüber-

stehen, ist das „erste" und das „zweite" Reich. Das erste ist erbaut auf Erkenntnis und Menschenklugheit, Wissenschaft und Kunst, es umfaßt die Weltreiche des Altertums und das Schönheitsreich der Griechen. Es mußte untergehen aus Mangel an sittlicher Kraft. Das zweite ist auf dem sittlichen Willen, der Entsagung und Selbsttötung erbaut, das Reich der Märtyrer, Asketen und Hierarchie. Das „dritte" Reich wäre die Vereinigung der sittlichen Kraft mit der höchsten Kultur. Indem Julian die Bedeutung des Christentums verkennt und die Welt zu überlebten Ideen zurückdrängen will, gerät er in die tragische Situation, daß er ein Prinzip aufrecht erhalten will, dessen Zeit vorüber war, und eines bekämpft, das mit historischer Notwendigkeit siegen mußte. Dazu kommen zwei Züge, die Julians Schicksal etwas von der Erhabenheit der antiken Schicksalstragödie geben. Er handelt unwillkürlich, sein Wille ist nicht frei, er „muß wollen". Zweitens verrichtet er stets das Gegenteil von dem, was er beabsichtigt. Beide Motive gehören der antiken Schicksalstragödie an. Immer sind es die Umstände, die ihn zwingen, eine bestimmte That zu thun, so bei seiner Ausrufung zum Kaiser in Gallien, oder bei dem Uebertritt zum Heidentum, als ihn die Heuchelei aufs höchste empört, daß die Kirche die lasterhafte Helena für heilig und rein erklärt. So wird er unaufhörlich durch den Gang der Begebenheiten aufgehetzt und gezwungen, nicht nur gegen seinen Willen zu handeln, sondern sogar dagegen zu wollen. Darum sagt auch Maximos: „Wollen ist wollen müssen!"

So spielt in „Kaiser und Galiläer" die Ironie des Schicksals eine große Rolle. Alles, was Julian gegen das Christentum unternimmt, stärkt und reinigt es (z. B. der Tempelbau in Jerusalem), und was er für das Heidentum thut, macht es lächerlich und unmöglich (z. B. der Dionys-Zug). Darum wird er auch in der letzten Scene „ein Schlachtopfer der Notwendigkeit", „ein herrliches, zerbrochenes Gerät des Herrn" genannt.

Auch hier hat Ibsen also den griechischen Schicksalsbegriff durch einen modernen Schicksalsbegriff ersetzt. Was hat er an die Stelle der antiken Götter gesetzt? Die mächtigen Kräfte, welche ein Schicksal entscheiden, sind das eigene Gesetz der Weltentwickelung, der notwendige Gang der Geschichte, die vernünftige und sittliche Weltordnung, wie Ibsen und unsere Zeit sie anschaut. Und Ibsen hat diesem abstrakten Schicksalsbegriff einen außerordentlich anschaulichen und dramatischen Ausdruck verliehen, und es ist ihm gelungen, ihn mit dem erhabenen und geheimnisvoll unumgänglichen Gepräge des antiken Fatums auszustatten.

„Kaiser und Galiläer" kann auch als Charaktertragödie betrachtet werden. Bestimmend als Einzelfaktor für das Schicksal des Julian ist sein Pakt mit Maximos. Aber die Macht dieses Mannes auf ihn beruht nur darauf, daß Maximos im Grunde eine Seite des Charakters des Julian repräsentiert, nämlich seine Schwärmerei und seinen Hang zur Mystik. Auch ohne Maximos wäre der Keim zu seinem Schicksal in seiner Brust dagewesen.

Das oben Dargelegte beweist zur Genüge die Stilmischung in Ibsens Tragödien. Diese Stilmischung ist nicht nur ästhetischer oder dramaturgisch-technischer Natur. Wie jede der genannten Tragödien-Stilarten mit einer besonderen Schicksalsanschauung in Verbindung steht, so liegt auch der Stilmischung eine damit zusammenhängende eigentümliche Schicksalsanschauung zu Grunde. Die Alten faßten das Schicksal des Menschen naiv als direkt abhängig von der willkürlichen Leitung der allmächtigen Götter oder mystischen Mächte auf; diese Auffassung liegt der antiken Schicksalstragödie zu Grunde. In der Renaissance-Zeit und in Shakespeares Tagen legte der Mensch sich selbst die entscheidende Bedeutung für sein Schicksal bei, man faßte es als allein von seinem Charakter abhängig auf. Diese Auffassung liegt der Charaktertragödie zu Grunde. Die Situationstragödie erbaut sich auf der Auffassung vom Schicksal, daß es von den Verhältnissen abhängt, in die einen das Leben stellt, die allgemeinen Zustände, sowie auch die persönlichen Lebensbedingungen.

In unserer Zeit ist man aber zu der Erkenntnis gekommen, daß nicht ein einzelner dieser Faktoren das Schicksal bestimmt, sondern alle zusammen. In Uebereinstimmung hiermit hat Ibsen in den Tragödien, in denen er sich die Aufgabe gestellt hat, ein einzelnes tragisches Schicksal vollauf zu motivieren, Motive aus allen drei Stilarten benutzt, seine Mischung der tragischen Motive beruht auf der modernen Auffassung von der vielartigen Naturbestimmtheit des Menschen. Das gilt ganz besonders von seinen späteren Stücken, die daher auch als realistische bezeichnet werden müssen.

In einigen seiner Stücke spielt die Stilmischung keine so große Rolle; es sind das solche, in denen er sich hauptsächlich die Aufgabe gestellt hat, Probleme psychologischer oder sozialer Art zu beleuchten, die den tragischen Konflikt darbieten. Dadurch bekommen diese Stücke den Charakter von Prinzipien- oder Situationstragödien, und die Stilmischung tritt weniger hervor; man kann diese Dramen vielleicht unter dem Namen „Problem- oder Gesellschaftstragödien" zusammenfassen. Diese Dramen haben mehrere ihnen besonders eigentümliche Eigenschaften. Sie haben alle, was mit der Aesthetik der traditionellen Tragödie unvereinbar ist, einen satirischen Zuschnitt. Das Satirische entsteht dadurch, daß der tragische Konflikt nicht unparteiisch dargestellt wird, sondern dem einen der beiden kämpfenden Prinzipien wird das Gepräge des Unberechtigten gegeben, oder es wird von mehr oder minder unsympathischen Personen vertreten. Die absolute Tragödie erfordert eine absolut objektive Darstellung beider Prinzipien. Ein ewig giltiges Vorbild einer solchen ist die Antigone: Kreon wie Antigone repräsentieren jeder einen berechtigten Standpunkt, und beide Personen sind vom Dichter mit gleicher Sympathie behandelt.

Nehmen wir dagegen z. B. „Die Stützen der Gesellschaft". Hier wird der Konflikt zwischen der Moral des Individuums und der der Gesellschaft geschildert, zwei Prinzipien, die beide an sich berechtigt sind, woher auch der Konflikt zwischen ihnen eigentlich unlösbar ist. Aber der Dichter stellt keine allgemein giltige und ideale Gesellschaft dar, wie es in der absoluten Tragödie verlangt werden muß, sondern eine lokale und zeitliche Gesellschaft mit Mängeln und Unvollkommenheiten, die sogar besonders hervorgehoben sind. Der Moral dieser Gesellschaft muß natürlich in den Augen der Zuschauer gegenüber der des Individuums jede Berechtigung fehlen. Der Konflikt verliert seinen tragischen Charakter und der Held (Bernick) als Vertreter dieser Gesellschaft unsere Sympathie. Aehnlich liegt es im Volksfeind und auch in der Komödie der Liebe, in der die Ehe als Vernichterin der wahren Liebe dargestellt wird.

Diese Durchbrechung der tragischen Stimmung wird noch stärker, wenn die Personen parteiisch dargestellt werden, die Vertreter des einen Prinzips unsympathisch oder gar karikiert erscheinen. Eine Tragödie mit Karikaturen ist etwas ganz Neues und Unerhörtes in der Aesthetik (was die Hauptvertreter eines Prinzips anbelangt), und dieses Verhältnis ist das Charakteristischste in Ibsens Problemtragödien. Besonders spielen die Karikaturen eine Rolle in Brand, Peer Gynt, Komödie der Liebe, Volksfeind. In dem letzten liegt ein echt tragisches Sujet vor: die Tragödie der modernen Kassandra-Natur, das unvermeidliche Schicksal des Wahrheitspropheten unter den Menschen. Wäre nun Dr. Stockmann gegenüber die „Gesellschaft" würdig repräsentiert durch eine respektable Persönlichkeit (Kreon in „Antigone", Antonio in „Tasso"), so wäre das rechte Gleichgewicht zwischen den Prinzipien und die echt tragische Spannung im Konflikt vorhanden. Aber die Gesellschaftsvertreter sind alle kurzsichtige Egoisten, manche geradezu Schurken, dazu von einer fast lächerlichen Naivität in ihrer Voreingenommenheit. Daher erscheint Stockmanns Handlungsweise als die Natürlichste und verliert das Gepräge einer tragischen Heldenthat. Eine noch größere Rolle spielen die Karikaturen in „Komödie der Liebe", woher dasselbe bisweilen

faſt wie eine Komödie wirkt, als welche es Ibſen auch bezeichnet hat. In Brand tritt die tendenziöſe Perſonenſchilderung etwas weniger hervor. Aber Einar ſchildert ſich nach ſeiner Bekehrung in einer Weiſe, die man nur als Selbſtverhöhnung auffaſſen kann. Dieſe übertriebene Anwendung der Karikatur iſt die Folge der ſtarken Neigung des Dichters zur Satire, aber auch eines überſchäumenden Kraftbewußtſeins, des triumphierenden Unabhängigkeitsgefühls des Genies gegenüber allen äſthetiſchen Doktrinen.

Aber trotzdem iſt bei Ibſen doch immer ein tiefes Gefühl des Ernſtes der Situation, der tragiſchen Unlösbarkeit des Konfliktes vorhanden. Trotz ſeiner ſcheinbaren Geringachtung für das eine Prinzip fühlt man doch, daß er ſchließlich die Notwendigkeit beider Prinzipien anerkennt.

In der Wildente z. B. ſteht die Wahrheitsforderung des Gregers dem Verlangen des Durchſchnittsmenſchen nach Glücksgefühl (Werle) gegenüber. Die Berechtigung der erſteren erweiſt ſich deutlich, ihrem Vertreter gehört des Dichters ganze Sympathie; aber auch Relling iſt ſympathiſch gezeichnet, und die prinzipielle Berechtigung ſeines Thuns wird anerkannt. Die Forderung der freien Perſönlichkeit und die des naturgebundenen Menſchen ſtehen ſich als an und für ſich gleichberechtigt gegenüber.

In den „Geſpenſtern" wird der Konflikt zwiſchen dem Unabhängigkeitsdrang des Menſchen und ſeinem Unterliegen unter die Naturgeſetze ausgekämpft. Beide Prinzipien erſcheinen gleich notwendig und gleich berechtigt. Die Vererbung hat ja ihr Gutes, da ſie die Anſammlung der Fähigkeiten ermöglicht, welche die einzelnen Individuen erwerben. Paſtor Manders iſt nicht nur der Vertreter der verderblichen Wirkungen des Geſpenſter-Geſetzes, ſondern auch der Vorteile des Kontinuitäts-Geſetzes. Sein vertrauenein flößender, beſtimmter Charakter, ſeine felſenfeſte Weltanſchauung, ſein Thätigkeitsdrang und ſeine Neigung, für andere zu wirken, iſt das Reſultat der anſammelnden Kraft mehrerer Geſchlechter. Er iſt allgemein geſchätzt, und Frau Alving hat ihn einſt von ganzer Seele geliebt! Ueberſieht man das Gehaltvolle und Sympathiſche an ſeiner Perſönlichkeit, verliert man das Tiefſte im Konflikt des Dramas, das, was es zur Tragödie macht.

In der „Komödie der Liebe" wird der Konflikt zwiſchen Liebe und Ehe dargeſtellt. Die letztere ſoll angegriffen werden, aber das Gleichgewicht wird aufrecht erhalten durch Guldſtadts und Strohmanns warme Verteidigung der beſtehenden Ehe-Inſtitution. Strohmann iſt überhaupt mit viel Sympathie behandelt.

Selbſt in „Stützen der Geſellſchaft" kommt das tragiſche Moment ſtändig zum Durchbruch. Bernick verſichert fortwährend, daß er „genötigt", „gezwungen" war, ſo zu handeln. Wenn der Konflikt hier, wie im „Volksfeind" ungelöſt bleibt, kommt es natürlich daher, daß Ibſen ihn für unlösbar anſieht.

Das „Puppenheim" (Nora) iſt das einzige Drama, in dem die tragiſche Stimmung nicht gebrochen wird durch die Tendenz; hier iſt alle Karikatur und Satire fortgelaſſen. Die beiden ſtreitenden Prinzipien: Recht und Pflicht der Frau als Gattin auf der einen Seite und ihr Recht und ihre Pflicht als freie Perſönlichkeit andererſeits werden in voller Objektivität dargeſtellt.

In allen Problemdramen Ibſens liegt eine wirkliche Situationstragödie vor, in der zwei berechtigte Prinzipien in unlösbarem Konflikt einander gegenüberſtehen. Und dieſe Konflikte ſind eben nur verſchiedene Seiten desſelben Grundkonfliktes. Die Alten erbauten die Situationstragödie auf einer ſpeziellen tragiſchen Situation, die dem Helden eigentümlich war und durch einen oder mehrere merkwürdige Zufälle entſtand. Ibſen ſchildert überall eine allgemein menſchliche tragiſche Situation, denn das Leben erſcheint ihm an und für ſich als eine einzige mächtige tragiſche Situation, die ſich aus dem großen unlösbaren Gegenſatz zwiſchen Ideal und Wirklichkeit ergiebt. Jeder ganze Menſch, der in der Situation des Lebens ſteht,

ist auch in einen unlösbaren tragischen Konflikt gestellt. In der Vorrede zur Komödie der Liebe sagt er, die Norweger sind geneigt, „im Bestehenden das Berechtigte, in der Lösung der Aufgabe deren Idee zu sehen", d. h. er meint wohl, die Menschen ahnen gar nicht, daß sie die Ideale auf der Welt niemals realisieren können. Darum macht er es sich zur Lebensaufgabe, den Menschen die Augen zu öffnen für den großen Bruch zwischen Ideal und Wirklichkeit, der sich überall im Leben offenbart. Bei dieser Auffassung begreift man erst den Zusammenhang in der ganzen Reihe seiner Problemtragödien. In Brand wird das Schicksal des idealen Menschen dargestellt, wie es zu allen Zeiten sich gestalten muß. In Peer Gynt schildert er das Gegenstück, den Durchschnittsmenschen, der die Augen vor dem großen Bruch verschließt und vor jedem Konflikt davonläuft. Komödie der Liebe, Stützen der Gesellschaft, Puppenheim, Gespenster stellen verschiedene Aeußerungsformen desselben Grundbruches in der modernen Gesellschaft vor. Im Volksfeind und in Wildente wird gezeigt, daß die Gesellschaft wie das Individuum infolge ihrer Natur sich eine volle Wahrheitserkenntniß nicht anzueignen vermögen.

Nirgend wird eine Lösung des Konfliktes angedeutet — natürlich. Ein tragischer Konflikt ist seiner Natur nach unlösbar. Doch giebt es eine Versöhnung. Sie liegt im Kampfe. Wer mutig den Kampf aufnimmt, wird in den Augen der Welt erliegen, aber in seinem Innern wird er zu Sieg und Versöhnung gelangen, zu jener Schlußstimmung, die Ibsen im Gedicht „Auf Bergeshöhen" geschildert hat:

„Nun bin ich gestählt, ich folg' dem Gebot:
Fortan auf Höhen zu wandern.
Mein Tieflandleben ist für mich tot.
Hier oben ist Gott — winkt der Freiheit Rot!
Dort unten tappen die andern."

Mit Rosmersholm beginnt eine neue Reihe Tragödien von ganz anderem Gepräge (die Wildente bildet gewissermaßen den Uebergang), über die man, da sie nicht abgeschlossen ist, noch keinen vollen Ueberblick hat.

Bildeten die erste Reihe seiner Tragödien historische, die zweite Gesellschafts-Tragödien, so könnte man diese Individuums-Tragödien nennen, denn in ihnen ist es das Hauptstreben des Dichters, eine wirklichkeitsgetreue und eingehende Charakterschilderung zu geben. Hier spricht nicht mehr der Phantasiedichter, auch nicht der Satiriker und Karikaturist, noch der Gesellschaftsreformator oder Prophet, sondern der nüchterne und ernste Gelehrte, der interessierte Beobachter mit dem Mikroskop in der Hand. Und er schildert kleinliche Alltagsmenschen mit derselben Sympathie, mit der er früher die großen Helden zeichnete. In seiner Jugend wählte er besonders poesiereiche Schicksale, später bevorzugte er ideale Menschengestalten und erniedrigte die andern zu Karikaturen. Nun zeichnet er vorzugsweise die gewöhnlichen Menschen, wie wir sie alle Tage sehen. Ein realistisches Gepräge zeichnet sie aus, und hierin liegt auch ihre Haupteigentümlichkeit als Tragödien, da ja die traditionelle Tragödie Idealisierung fordert.

Der traditionelle tragische Held ist ein Mensch, der von einer einzigen Rücksicht, Leidenschaft oder Macht angetrieben wird, erhaben in seiner Kraft, aber schuldvoll durch seine Einseitigkeit. Auch Ibsen hat solche Gestalten geschaffen (Hjördis, Brand, Nora, Dr. Stockmann, Gregers ꝛc.). Aber solche Menschen giebt es mehr in der erdichteten Welt, als in der Wirklichkeit; jedenfalls, wenn es sie früher gab, sind sie in unserer Zeit mehr als selten geworden. Wenn er also seine Gestalten aus dem Zeitleben nehmen will, müssen sie ganz anders werden, mehr Hamlet- und Skule-artig als wie Antigone und Brand. Darum finden wir in seinen letzten Tragödien Gestalten, deren Gefühle und Gedanken binsenartig sind und deren Leidenschaften selten vollständig Ueberhand über sie gewinnen. Menschen, die unendlich

verſchiedenartigen Einflüſſen unterworfen ſind, zögernd in ihren Handlungen, voller Zweifel und ſeltſamer Ueberlegungen, die durch eine höhere Weltanſchauung geadelt werden können, aber ſich nicht zu mutiger, freier That erheben können, die vom Ideal in einer Augenblicksſtimmung emporgetragen werden, denen aber jene Liebe und jener Glaube fehlt, die alles vermögen. Dazu kommt ihr niederdrückendes Schuldbewußtſein, die geheimen Vorwürfe, die ſie aus ihren Erinnerungen anſtarren und ihre Thatluſt lähmen. Das Schöne, Freie Urſprüngliche, wonach Hedda Gabler ſeufzt und was Hilde erharrt, iſt nicht denkbar unter dieſen Menſchen.

Daher tritt auch die Kataſtrophe nicht mit unabweisbarer Sicherheit ein, wie es die traditionelle Tragödie erfordert. Menſchen ſind dem Geſetz der Verwandlung unterworfen (Rebekka, Frau vom Meere, Rita). Sie ſind erſt einer Macht unterworfen, die ſie ins Verderben treibt, aber es kann eine andere Macht kommen und ſie wieder anderwärts hintreiben. Wenn Rebekka ſchließlich doch im Mühlgraben endet, hat das nichts mit ihrem urſprünglichen tragiſchen Gemüt zu ſchaffen, ſondern hängt mit dem übrigen Konflikt des Dramas zuſammen. Auch die Frau vom Meere entgeht dem Schickſal, das ſie auf Grund ihres tragiſchen Gemüts bedroht. Sie ſiegt und wählt das Leben innerhalb der von der Wirklichkeit geſteckten Grenzen. Ebenſo iſt es mit Rita, für die freilich die „Verwandlung" mit dem Verluſt des Lebensglücks verbunden iſt. — In andern Stücken tritt die Kataſtrophe ein, aber ſie kommt mehr wie ein Zufall; ſie iſt nicht von der Art der traditionellen Tragödien, deren Unvermeidlichkeit man bereits im Anfang ahnt. Hedda Gablers Tod wie der verhängnisvolle Beſchluß des Baumeiſters Solneß konnten ebenſo gut unterbleiben, da dieſen Charakteren die Stärke der Einſeitigkeit und das Drauflosgehen fehlt.

Aber gerade dieſe zwei Züge, die Zuſammengeſetztheit der Charaktere und Motive und die Unberechenbarkeit der Kataſtrophe, bilden das Realiſtiſche in dieſen letzten Tragödien Ibſens und geben ihnen ihre Eigenart.

Auch in dieſen Stücken behandelt Ibſen des Menſchen tragiſche Lage in der Welt, die ihn ſchon immer beſchäftigt hat. Schon in der Vorrede zur zweiten Auflage des Catilina ſagt er: „Hier kommt ſchon manches in Andeutungen vor, worum ſich meine ſpätere Dichtung gedreht hat, der Widerſpruch zwiſchen Vermögen und Trachten, Wollen und Können."

Blicken wir zurück: Jede ſeiner drei großen Tragödienreihen hat ihre charakteriſtiſche Abweichung von der Aeſthetik der traditionellen Tragödien: die vorwiegend poetiſche Abſicht in den hiſtoriſchen Tragödien veranlaßte eine eigentümliche Häufung der tragiſchen Motive; die ſatiriſche Abſicht in den Situationstragödien führte eine eigentümliche Verſchiebung des Gleichgewichts zwiſchen den kollidierenden Prinzipien herbei; die realiſtiſche Tendenz in den ſpäteren Tragödien hat außer der Häufung der tragiſchen Motive eine förmliche Abſchaffung der tragiſchen Helden und der tragiſchen Kataſtrophe verurſacht.

Ibſen iſt alſo in vielem von der traditionellen Aeſthetik der Tragödie abgewichen; aber in einem Punkt blieb er ihr doch immer treu und mußte es auch: er hat ſtets die Forderung des Ariſtoteles nach einem verſöhnenden Element erfüllt. In den Geſellſchaftstragödien war es die unbedingte Aufſtellung der idealen Forderung, die den Schimmer der Verſöhnung über die tragiſche Kataſtrophe legte. In den Individuumtragödien iſt die Offenbarung der Macht der Liebe das ethiſch befreiende Element. In der Frau vom Meere und Klein Eyolf finden Ellida und Rita ihre Rettung in perſönlicher Liebesarbeit. In Rosmersholm iſt die Kataſtrophe eine Probe darauf, was die Liebe vermag. In Hedda Gabler und Gabriel Borkmann zeigt der Dichter, daß Mangel an Liebe vor allem an dem tragiſchen Schickſal der Perſonen Schuld iſt.

„André Chénier“,

Muſikaliſches Drama mit geſchichtlichem Hintergrunde in vier Bildern von Luigi Illica, Muſik von Umberto Giordano. Für die deutſche Bühne bearbeitet von Max Kalbeck. Erſtaufführung im „Theater des Weſtens“ am 21. Dezember 1898.

Selten hat ſich die Entwickelung der Oper in ſo charakteriſtiſchen Linien vollzogen als gerade in dem muſikfrohen Italien. Es iſt noch gar nicht ſo lange her, da herrſchte dort der Ziergeſang, gemeiniglich Koloratur genannt, in ſeinen ſchlimmſten Auswüchſen. Große Männer von vornehmerem Geſchmack eiferten mit Erfolg gegen dieſe geſangliche Unnatur, und nicht zum wenigſten war es der Deutſche Richard Wagner, der in Wort und That gegen den muſikaliſchen Unfug zu Felde zog. Seinem gewaltigen Einfluſſe mußte ſich ſogar ein Verdi beugen, wie eine kurze Gegenüberſtellung — „Troubadour“, „Hernani“ und „Aida“, „Falſtaff“ — ſchlagend beweiſt. Es kam ſchließlich die Zeit des „Verismo“, jener Kunſtanſchauung, die den Realismus in das muſikaliſche Drama einführt. An und für ſich iſt ja der Realismus in der Kunſt keineswegs neu; nicht alle älteren Opern tragen ein rein ideales Gepräge zur Schau, aber ſeine Anwendung vertiefte ſich vor allem textlich, und die Muſik mußte ihm wohl oder übel folgen. Damit war nun freilich der Koloraturgeſang nicht zu vereinbaren und ſeine letzte Stunde hatte gar bald geſchlagen. So trat denn der italieniſche Opernſtil in eine neue Epoche, als deren typiſchen Hauptbegründer wir Mascagni mit ſeiner „Cavalleria ruſticana“ anſehen müſſen. Eines hielten aber dieſe muſikaliſchen Veriſten hoch und teuer, und das war die Melodie, obſchon es zeitweilig recht ſchwierig wurde, ſie mit den Realismen des Textes in eine beſtimmte logiſche Kongruenz zu bringen. Mascagnis Erfolge, nicht ſo ſehr er ſelbſt, machten Schule, und ſo wuchſen denn die muſikaliſchen Veriſten der neuitaliſchen Operniſchule faſt wie Pilze aus der Erde. Einigen gelang es, ſich neben dem Begründer zu behaupten, nämlich Leoncavallo, Puccini, Spinelli, deren Werke auch in Deutſchland gewürdigt wurden. Zu ihnen dürfte ſich nunmehr auch Umberto Giordano geſellen, deſſen „André Chénier“ kürzlich mit großem Beifall in Scene ging.

Das Textbuch, von Illica mit unleugbarem Geſchick verfaßt, iſt ſo veriſtiſch als nur möglich. Der Dichter legt ihm ſelbſt einen „hiſtoriſchen Hintergrund“ unter. Dieſe Behauptung darf man aber nur cum grano salis aufnehmen und thut gut, das Wort „Hintergrund“ beſonders zu betonen; denn thatſächlich iſt dieſer nur die franzöſiſche Revolution, in deren Treiben wir freilich einige kulturhiſtoriſche Einblicke erhalten. Aber die Handlung ſelbſt, die den unglücklichen Titelhelden umgiebt, iſt mehr oder weniger frei empfunden. Wahr iſt nur, daß André Chénier (geb. 1762) ſeit ſeiner Schrift „Avis aux Français sur les véritables ennemis“ (1790) und ſeinen Angriffen gegen die Jakobiner im „Journal de Paris“ in einen bedenklichen Verdacht geriet. Er mußte in Verſailles ſtreng verborgen leben; nur zuweilen ſchlich er ſich zu Frau Pourrat in dem nahegelegenen Lucienne, da er für deren Tochter, Frau von Lecoulteux, eine ſchwärmeriſche Liebe empfand. Als er 1794 unvorſichtigerweiſe nach Paris zurückkehrte, wurde er infolge eines Zufalles verhaftet und drei Tage vor dem Sturz Robespierres, am 27. Juli, hingerichtet. Ein ganzer Sagenkreis hatte ſich um ſeine Gefangenſchaft und deren ſchreckliches Ende gebildet, und dieſe Mythen, die aber heute nicht mehr exiſtieren, benutzte der Librettiſt, um einen effektvollen

Digitized by Google

Schluß zu konstruieren: er läßt Chenier zusammen mit seiner aristokratischen Geliebten, Madeleine de Coigny, die sich im kritischen Momente den Namen einer der Delinquentinnen — Lucie Legray — beilegt, den Henkerswagen besteigen, der die unglücklichen Opfer einer tyrannischen Volkswut am frühroten Morgen — eben brechen die Strahlen der aufgehenden Sonne hervor — der Guillotine — zuführt. Auf viele gewiß wird rein menschlich der von Illica beliebte Schluß ergreifend wirken, auch wenn die beiden Liebenden — so unwahrscheinlich als nur möglich — vor dem letzten Aufruf der Namen noch ein liebeglühendes Abschiedsduett im Gefängnishofe singen. In solchen Dingen zeigt es sich, daß der so viel gepriesene Realismus doch noch nicht auf die Spitze getrieben ist. Indessen noch einige Schritte weiter, und die Gesangs-Oper ist — unmöglich. —

Illica eröffnet sein erstes „Bild", wie er ganz zutreffend die 4 Akte nennt, mit einer ziemlich drastischen Schilderung der damals herrschenden Gesellschaftsverhältnisse, deren Morschheit uns so recht vor die Augen treten soll. In die Mitte des festlichen Glanzes — man tanzt eine Gavotte — platzt eine kleine Bombe hinein: Ein unscheinbarer Kammerdiener, Gérard, der den guten Spruch: „Wes Brod ich esse, des Lob ich singe" nicht beherzigt, führt eine Gesellschaft elender zerlumpter Menschen in den Ballsaal hinein, um die Gastgeberin, die Gräfin de Coigny, zu beschimpfen, vielleicht auch, um sich an Madeleine de Coigny, der hübschen Comtesse, zu rächen, weil er deren beginnende Liebe zu dem Dichter André Chénier bemerkt. Liebt er sie doch gleichfalls. Genug, es giebt einen bösen Eclat, Gérard reißt sich die verhaßte Lakaienuniform vom Leibe, die Gräfin sinkt in Ohnmacht, erwacht aber wieder zur Besinnung, als „ihr das Mieder geöffnet wird", wie das Scenarium sehr zweideutig bemerkt. Darauf tanzt man flott weiter. Schlußeffekt des ersten Aktes. Der zweite (Juni 1794) hebt sehr bunt an. Es ist auf einem freien Platze und eitel Lustbarkeit herrscht überall, ganz wie im zweiten Akte von Puccinis „Bohème". Gilt doch schon der Grundsatz: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit. Incroyables*) (Spione) und Merveilleusen*) (Dirnen) sondieren das Terrain. An einer gefährlichen Stelle haben Madeleine und Chénier durch gütige Vermittelung der Merveilleuse Versi ein Stelldichein, das natürlich entdeckt und dem inzwischen zu einem Führer der Revolution avancierten Gérard schleunigst verraten wird. Es kommt zwischen Gérard und Chénier zu einer Art Zweikampf, wobei der erste durch einen Stockdegenstich scheinbar tödlich verwundet wird. Darauf großer Volksauflauf. Ganz auffallenderweise, in einer kaum glaublichen Anwandlung von Großmut, nennt Gérard, bevor er ohnmächtig hinsinkt, nicht seinen Gegner, den er doch so genau kennt, sondern erklärt der wütenden Menge, es sei „ein Fremder gewesen". (Diese Handlungsweise ist psychologisch einfach unwahr.) Schlußeffekt des zweiten Aktes.

Sehr schlimm stehen nun die Aktien für Chénier im dritten Bilde. Man hat ihn auf Betreiben Gérards, der inzwischen wieder genesen, verhaften lassen; er steht auf der Liste der Konskribierten. Da erscheint Madeleine und bietet, als alles nichts fruchtet, dem lüsternen Gérard ihren — Körper an, um Chénier zu retten. Darauf nochmalige Großmutsanwandlung des bösen, rachsüchtigen Gérard, der ob so viel Liebe gar gewaltig gerührt ist; er verzichtet auf den „Körper" und widerruft in der hohen Geschworenensitzung, bei der das „Volk" sehr thätig durch Pfeifen 2c. mitwirkt, seine eigene geschriebene Anklage. Aber der öffentliche Ankläger Tinville hält sie aufrecht und Chénier wird in bewegter Sitzung zum Tode verurteilt. Schlußeffekt des dritten Aktes.

Das vierte Bild endlich ist schon im Obigen wesentlich charakterisiert worden. Wie man sofort aus dieser Textdichtung ersieht, handelt es sich um eine sehr effekthascherisch aufgebaute Handlung in Scribes Manier. Jedes der vier Bilder endet wie ein Feuerwerk mit einem großen Knalleffekt. Die natürliche Folge ist, daß der Hörer allerdings den scenischen Vorgängen mit starker Spannung folgt, um darüber — die Musik beinahe zu vergessen; denn das Ganze ist eigentlich ein Revolutionsschauspiel mit Musikbegleitung, aber beileibe keine Oper. Hierin liegt zugleich das Pech für den Komponisten, der sich einen stark wirkenden Text ausgesucht, ohne musikalisch ähnlich aufwarten zu können. Sein Hauptmangel ist das Fehlen einer echten, wahren, großzügigen Melodie, wie wir sie sonst bei den Italienern gerade gewohnt sind. Ansätze zu solchen Melodien finden sich in den Werken Giordanos allerdings genug, aber es sind eben nur Ansätze, stark beeinträchtigt noch dazu von recht gepfefferten Harmoniefolgen, deren ästhetische Schönheit just auf der Schneide balanciert. Am besten giebt sich in dieser Hinsicht

*) Eigentlich nach ihrer Kopfbedeckung bezw. Kleidung so benannt.

2 1 3

„André Chénier“, Musikaliſches Drama in 4 Akten von Umberto Giordano. Aufführung im Theater des Weſtens.

IV. Akt, letzte Scene: Der Hof des Gefängniſſes von St. Lazare.

Chénier und Madeleine beſteigen mit den Worten: „Ewige Liebe“ den Karren, der ſie zum Schafott führt.

1 Madeleine (Emma Serbold). 2 Chénier (Werner Alberti). 3 Gérard (Juan Luna).

Für „Bühne und Welt“ aufgenommen von Franz Nußrich, Berlin.

Digitized by Google

jedenfalls der zweite Akt, der zahlreiche gesanglich schöne Stellen enthält. Zwei wirkliche Melodien finden sich im Verlaufe des Tondramas vor; sie rühren aber nicht von Giordano her, es sind dies nämlich die Marseillaise und die Carmagnole. Am richtigen Platze angebracht, strahlen sie hier eine frappierende Wirkung aus.

Eigentümlich ist in dieser jungitalienischen Musik die Behandlung des Quintenverbots. Es ist gewiß richtig, daß das bekannte Interdikt, Quinten, sei es leere oder in Dreiklangform, in jedem Falle zu unterlassen, heute zopfig und antiquiert ist, da es zahlreiche Formen von Quintenfortschreitungen giebt, die keineswegs unästhetisch auf das Ohr wirken. Allein diese kompositorische Freiheit muß auch ihre Grenzen haben. Gegen diese Grenze fehlt nun aber Giordano mit einer Nonchalance, als ob ihm ästhetische Bedenken überhaupt nicht ankämen. Kurz, ein gut erzogener deutscher Musiker würde diese Art von Quintenfetischismus mindestens für eine grobe Nachlässigkeit erklären. Allein man weiß ja, daß diese eigenartige Quintensucht bei modernen Komponisten weniger einem krassen Dilettantismus, als eben einer geschmacklosen Absichtlichkeit ihr Dasein verdankt. Nur einmal hörten wir eine von einem Obstinatbaß begleitete wirklich charakteristische Folge von Quinten, nämlich im zweiten Akte, als auf der Brücke und am Cours-la-Reine die Laternen angezündet werden. Hier bekundet Giordano noch dadurch einen geistreichen Zug, daß er zugleich die Carmagnole singen läßt. Ueberhaupt ist die Musik an sich keineswegs uninteressant. Wenn auch stellenweise bizarr im höchsten Grade, finden sich doch hin und wieder auch zahlreiche Genieblitze, die trotz aller Entwickelungsmängel das Talent Giordanos außer Frage stellen. Wir haben nie eine packendere Illustrationsscene gehört als den musikalischen Vorgang der Verurteilung Chéniers, wo sich in das wüste Geheul der Menge eigentümlich pfeifende Passagen der Piccoloflöte mischen. Daß sind schließlich Dinge, die nicht der erste beste Komponist zustande bringt, und darum ist in der That auf das Schaffen Giordanos große berechtigte Hoffnung zu setzen. Gesanglich schreibt er übrigens sehr effektvoll, wendet aber in den Rezitativen nur allzu oft den sog. psalmodierenden Gesang, d. h. Skandieren auf einem und demselben Tone an, wodurch er bald ermüdet. Die Orchestration ist durchaus lobenswert, nie überladen und erstickt niemals die Singstimmen. Eine zu große Liebe hat der Autor zur Harfe gefaßt, die er an jeder passenden oder unpassenden Stelle zu Worte kommen läßt.

Aber abgesehen von diesen Ausstellungen darf man sehr wohl behaupten, daß er in André Chénier ein Werk von gewisser Bedeutung geschaffen hat, das wohl vielfach eine andere Beurteilung erfahren hätte, wenn der Klavierauszug*) den Herren von der Presse zugestellt worden wäre; denn ohne dieses Hilfsmittel wird eine Besprechung nur halb ausfallen können, sie wird lediglich eine Momentphotographie der ersten Aufführung, aber zugleich auch mit ihren Schwächen sein. Der Klavierauszug erregt übrigens dadurch Aufsehen, daß von Anfang bis zu Ende höchst konsequent jegliche Tonartbezeichnungen fortgelassen sind, eine Methode, die bei den vielen und fortwährenden Modulationen Giordanos selbst in die entlegensten Tonarten an sich wohl angebracht ist, aber dem Spieler das schnelle Lesen infolge der zahlreichen, nun in den Takt hineingeschriebenen Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen recht erschwert.

Die Aufführung am Theater des Westens war wie stets wohl vorbereitet. Die Stützen des Ensembles, Frau Emma Seebold (Madeleine), Frau Geller-Wolter (Madelon), sowie die Herren Juan Luria (Gérard), Werner Alberti (Chénier), Gribb (Roucher) waren sehr erfolgreich am Gelingen des Ganzen beteiligt, wie auch das Orchester unter Ruthardts vorzüglicher Leitung das Seinige hierzu beitrug. Lobend sei die geschmackvolle Inscenierung und Regie seitens des Herrn Ehrl hervorgehoben.

*) Erschienen bei Sonzogno, Mailand.

Paul Ertel.

Berliner Bühnenkünstler.

VI.

Auf einer meiner Wanderungen durch Theſſalien kam ich aus einem engen, karſtigen Gebirgskeſſel in ein weites Thalbecken, deſſen Boden eine ſtruppige Decke verbrannten gelblichen Graſes überzog, gleichend einem borſtig-ungepflegten Rotbart; die einzelnen Halme waren ſo dick, daß ich ſie ſchmerzhaft durch meine Sandalen fühlte. Und über mir ein tiefblau lachender Himmel, eine ſiegreiche Sonne, die bekundete, daß die Welt noch ſchön ſei. Mir ward unerklärlich öde, weh und einſam zu Mute, alles erſchien mir wie eine kraſſe Ironie.

Da mit einem Male eröffnete ſich zu meinen Füßen ein Felſenſpalt, der ſelbſt auf zehn Schritte Entfernung nicht zu ſehen war. Ein kleiner Pfad führte mich über Felſengeröll in die nicht allzu große Tiefe: ich ſtand vor einem träumenden Lorbeerhain, in deſſen Schatten die Marmortrümmer eines doriſchen Tempels erſtarben.

Wem war der Tempel geweiht geweſen? Wer hatte hier ſeine Myſterien gefeiert? Ich ſetzte mich auf ein niedergeſtürztes Kapitäl und ſah tief erſchüttert auf dieſen unverſtandenen Gruß aus der Antike. Trauer überwältigte mich, die Andacht eines Dankgebetes für die heilige Ruhe erfüllte mich, die mir dieſer lorbeerumträumte Ort geſpendet. —

In Berlin bin ich mehr gepilgert als in Theſſalien, und, durcheilend die prunkhaften, die einfachen, die gediegenen, die überladenen Salons unſerer Kunſtgrößen, fand ich nur ein Heim, wo ich ſolche Ruhe empfand wie dort in Theſſalien, wo ich ungeſchminktes Menſchentum fand, ohne Poſe.

Ein großes, geräumiges Gemach; vor beiden Fenſtern müde, armeniſche Stores, an dem linken Fenſter ein rieſiger Schreibtiſch, darauf zwei Bilder: das eines ſchönen jungen Gentleman, eines Blinden — und das eines Greiſes. Rücken an Rücken mit ihm ein Pianino, alles von dunklem Holz. An der Wand ein hoher, ernſt umrahmter Spiegel, darunter eine mächtige Eichentruhe mit Kiſſen auf ihr. Vor den Schmalſeiten des Miniſtertiſches und Pianinos wieder eine Truhe als ſchmale Holzbank, darauf tegetthoffblaue dünne Kiſſen. Die Mitte des Zimmers nimmt ein rieſenhaft breites ottomanartiges Ruhebett ein, darauf ſieben, acht Kiſſen, wertvolle Stoffe, unſymmetriſch hingeſtreut. Zu Füßen dieſes zwei ſchlanke Säulen aus Ebenholz mit Fackelſchalen. Weiter unten eine hohe Ständerlampe mit gelbem Volantlichtſchirm, dem einzigen lichten Punkt des düſterernſten Raumes, einem Citronenfalter gleichend, der auf einem Lorbeergrabe träumt. Der Kamin, die kleine Bibliothek — alles aus dunklem Marmor und Holz, ernſt, ſchwer, gediegen. Ueber

Digitized by Google

dem Kopfende der Ottomane eine gothische, schwarze Ampel aus Schmiedeeisen. Der Boden belegt, die Wände behangen mit dunkeln aegyptischen und armenischen Teppichen — keine Perser, keine Smyrner, keine Gobelins. An den Wänden kleine Sitzkissen da und dort, ganz niedrig, wie in einem Harem, in den dunkelsten Farben. Auf dem Schreibtisch eine Vase mit Blumen, keinen lebenden, sondern toten Blumen, ein Mispelzweig, vertrocknete, sonderbare Blätter. Orchideen liegen da und dort.

Dies Gemach ist das Raffinement der Grausamkeit. Es wird viele geben, die in ihm ein Unbehagen, einen Alp verspüren werden; ich atmete Ruhe und Frieden. Edle Kupferstiche an den Wänden, dazwischen Gelköpfe in matten, dunkleren Farben. Ein Stich besonders wunderbar: zwei griechische Jungfrauen, ein Taubenpaar am Altar der Göttin opfernd. Eines fehlt mir: Fackeln, die traurig brütende Dämmerung zu durchleuchten, Fackeln, die Priesterin der Kunst, die hier träumt, zu bescheinen.

Hat dieser Raum, dieses Schwarz in Schwarz und Braun in Braun schon ein Lachen aus frohem, sorglosem Herzen gehört? Ich bezweifle es; höchstens das der Bitterkeit, der Selbstironie oder das Lächeln der Trauer, wie es die Melancholie gebiert. Und hier herrscht die Melancholie, und sie lächelt mit zwei Reihen perlweißer Zähne. Und schwarz ist sie gekleidet, immer schwarz, nie in lichteren Farben.

Sie heißt: Louise Dumont.

Ihr Salon, in dem uns der Ernst der Schönheit umweht wie bei Franz Stuck, ist der Versammlungsort der lichten Kunst, doch auch glückloser Trauer. Für Glückliche, — Glück zu empfangen, Glück zu spenden, ist sie nicht geboren. Geistesnahrung empfängt man in reichstem Maße; das lebenpulsierende Herz nicht viel. Sie will nichts von der Welt, sie sehnt sich nur nach Ruhe. Vor ihr schwebt als Zauberbild der Sehnsucht das Kloster. Es ist dies der einzige Punkt, worin sie sich täuscht. Ist im Kloster Kunst? Findet sie dort die Wahrheit, die sie sucht? Genügt ihr denn der Glaube, den sie verloren und durch die ernstesten philosophischen Studien ersetzt hat? Nie und nimmer. Es wird dies ihre letzte Enttäuschung sein. Für uns denkende Sklaven der Lüge ist eine Stelle nichts, wo wir weiter lügen müssen, ohne denken zu dürfen. Wenig dringt in die Oeffentlichkeit von ihrem Leben, da nur wenige Zutritt finden bei ihr, — da sie sich abschließt von der Welt und alles, was nach Reklame riecht, haßt und vermeidet.

Sie ist eine jener beglückten Naturen, die für manches, das sie nicht hat, Eines in reichem Maße gefunden: die konkrete Anwendung des abstrakten Begriffes „Freundschaft". Die edelsten und größten Geister unserer Zeit, — die, welche nicht posieren, die durchdrungen sind von der Erkenntnis unseres mangelhaften Könnens trotz anscheinender äußerer Vollendung — nennen sie „Freundin". Man kommt nicht zu ihr, um sich, wie vielfach mit andern Frauen der Bühnenwelt, mit ihrem Verkehr zu brüsten, nicht aus Eitelkeit; man kommt nicht zu ihr aus konventioneller Lüge, um diese in zwei Stunden faden Bühnenklatsches zu verarbeiten, nicht, um seinen obligaten Besuch zu machen: man kommt aus Bedürfnis. Sie ist eine jener Naturen, die längst über der Situation stehen, die sich ihr Menschentum für alles, was leidet und siecht, in reichem Maße erhalten haben; sie ist geläutert als Künstlerin und als Mensch durch jahrelange, schmerzliche Beobachtung des Negativen in sich selbst und — noch mehr — der Welt. Diese Fackel der Freundschaft, wie wir sie in der Antike Griechenlands finden, die düstere Leuchte der Philosophie und Wissenschaft, dazwischen der weiße, jungfräuliche Marmor der Kunst als einziger lichter Punkt ihres Lebens: das sind der Elemente drei, die ihre plastische Individualität ausmachen.

Daß eine Natur wie sie die Einsamkeit liebt, bedarf keiner Erklärung. Sie hat ihren eigenen Tempel, sie lebt in ihm. Es genügt ihr. Und von draußen, selbst am hohen Mittag, fällt nur gedämpftes Licht in diesen ernsten Raum. Daß sie als

Menſch viel Freunde und viel Gegner hat, iſt vollkommen begreiflich; jede Natur, die nicht Schablone iſt, hat ihrer eine ſtattliche Anzahl. Auch darüber iſt ſie erhaben. Im Notfalle genügen ihr das eigene Ich und die Werke der Wiſſenſchaft.

Am meiſten ſympathiſiert ſie für Rußland wegen ſeiner großen, vorurteilsfreien Ideen. Dinge, die man hier oft nicht denken, geſchweige denn ſagen kann, werden

im heiligen Reich als ſelbſtverſtändlich angeſehen und mit vollkommener Objektivität behandelt. Es giebt kein Thema, das man mit Louiſe Dumont nicht beſprechen dürfte, worin man nicht bei ihr auf vollkommenes Verſtändnis ſtieße. Man geht, wie von Kainz, nie von ihr, ohne um einen Gedanken, um ein Empfinden reicher, — um eine unruhige Selbſtqual ärmer zu ſein, — ſelten, ohne ruhiger zu werden, da man jedesmal den Menſchen, den Menſchen der Wahrheit, den wahren Menſchen mit all ſeinen großen Vorzügen und auch großen Fehlern, die ſie rückhaltlos anerkennt, finden wird.

Digitized by Google

Donna Diana

Bei ihr iſt Ruhe, ein träumendes Wohlbehagen für die Glückloſen, für jene, die dem Idealismus des Glücks, den Erwartungen im Leben und aus dem Leben ein »fare well for ever« zugerufen haben. Und ſelbſt jene, die ſie nicht verſtehen können, die nicht mit ihr fühlen, trauern und empfinden, werden unwillkürlich in jenem ernſten Raum, angeſichts dieſer ſtets ſchwarz gekleideten, ernſten Frau mit den dunkeln Augen andachtsvoller geſtimmt, werden träumeriſch umſponnen von dem wunderbar harmoniſchen Organ, das nur eine außer ihr noch beſaß: Charlotte Wolter, ihre Landsmännin, — werden warm berührt von der Einfachheit und ſchlichten Menſchlichkeit ihrer äußerſt komplizierten Perſönlichkeit.

Mit Vorliebe weilt ſie dort, wo das Unglück wohnt, um helfend und lindernd einzugreifen. Es wird wenig Menſchen geben, die in Württemberg ſo populär ſind wie Louiſe Dumont. Jeder Handwerker, jede Hütte beinahe beſitzt ihr Bild. Sie geht zu den Kranken, zu den Siechen, zu allen jenen, die das Unglück betroffen, um nach ihrem Leid teilnehmend zu fragen und dieſes, ſoweit es in ihren Kräften ſteht, zu lindern. Schon ihre Gegenwart, ihr fühlendes Menſchentum wirken lindernd auf die von Unglück Heimgeſuchten. Wenn ihr auch manche Krankheiten phyſiſchen Widerwillen bereiten, ſo tritt ſie doch an das Lager der Patienten und ſtudiert ihre Symptome.

Auf die Berliner Theaterverhältniſſe iſt Louiſe Dumont nicht ſehr gut zu ſprechen. Vor allem fehlt ihr eine Bühne, von der die Jugend etwas lernen kann, die die Tragödien des Altertums, eine Antigone, Elektra, — einen Byroniſchen Manfred aufführt, in der Art, wie es das Burgtheater that. Und dazu ſei in erſter Linie das Königliche Schauſpielhaus berufen. Am liebſten ſind ihr die altgriechiſchen Klaſſiker und Hebbel, von den modernſten natürlich Ibſen. Als Lyriker ſind ihr Heine und Leopardi die nächſten. Vor allen aber liebt ſie Nietzſche, den ſie wie kaum eine andere Frau empfindet und erfaßt hat, wenn ſie ſich auch früher für Schopenhauer bekannt hat.

Wie bereits erwähnt, haßt ſie die Geſellſchaft. Am wohlſten fühlt ſie ſich in einem abſolut einſamen Landleben, in einer ernſten, träumeriſchen Landſchaft; ſo iſt für ſie das Mittelgebirge am wohlthuendſten, indes ſie das Meer melancholiſch und krank macht.

Geboren am 22. März 1863 zu Köln a. Rh., als Tochter eines Kaufmannes, wollte ſie urſprünglich, von religiöſem Fanatismus beſeelt, in ein Kloſter. Als ſie 1883 nach Berlin kam, erhielt ſie von Hugo Gottſchalk, da ſie mittellos war, koſtenloſen Unterricht, und erſt vor einigen Jahren war es der Künſtlerin möglich, ihre Schuld an die Frau ihres Lehrers abzuzahlen. Im Sommer 1883 trat ſie zum erſten Male am Berliner Oſtendtheater als Braut von Meſſina auf, wurde für den Winter nach Hanau engagiert, kam 1884 zu L'Arronge ans Deutſche Theater, den Winter 1885 nach Reichenberg zu Direktor Raul und

Herodias („Johannes")

Digitized by Google

eröffnete im Sommer mit einem Prolog das neue Theater in Karlsbad, wo ſie die Wiener zum erſten Male ſahen. 1887 wurde ſie ſofort an das Burgtheater engagiert, wo ſie, bitter unter Charlotte Wolter leidend, bis 1888 blieb. Das Stuttgarter Hoftheater, damals unter Intendant Werther, engagierte ſie nun als Heroine bis zum Jahre 1902. Ihr Auftreten in Berlin am Leſſingtheater war nur Urlaub ohne Gage, und erſt jetzt am Deutſchen Theater gelang es ihr, ſich von ihren dortigen Verpflichtungen freizumachen. Seit 1895 gaſtiert ſie alle Jahre in Rußland, woſelbſt ſie ſich einer wahren Anbetung erfreut und wo ſie auch die Magda kreierte.

Louiſe Dumont iſt ſowohl als Künſtlerin wie als Menſch gleich hochbedeutend, jedenfalls aber als Menſch vielſeitiger, da ihre angeborene Herbheit ſie nur für kraſſe Figuren in der Darſtellung befähigt, die ſie allerdings in rein antiken Geſtalten zu klaſſiſcher Plaſtik abtönt. Und es wäre zu wünſchen, daß dieſer Künſtlerin mehr Gelegenheit geboten werde, ihre große Kunſt in ihr liegenden Rollen zu bethätigen, ſowie daß dieſe ganz eigenartige Individualität Berlin erhalten bleibe.

Revel.

Rhodope („Gyges und ſein Ring“)

Photographien: Atelier Höffert, Berlin.

Digitized by Google

Prolog

zu Wilhelm Jordans Luſtſpiel „Durchs Ohr“.

(Zur Feier ſeines achtzigſten Geburtstags im Frankfurter Stadttheater, 8. Februar 1899.)

Von des Reiches Grenzen fern im Norden
Kam ich zu des Maines hellem Strand,
Zog die Straße, die mein Dichter fand,
Als er früh der Heimat ſich entwand,
Jüngling noch und ſchon zum Mann geworden.
Ob er mich noch kennt? Ich war ihm teuer.
Und ich ſchürte ſeines Herzens Feuer,
Wenn er, ſehnſuchtsvoll ins Weite lugend,
Lichte Träume ſpann von künft'gem Glück:
Seht mich an! Ich bin des Dichters Jugend,
Und noch einmal kehr ich ihm zurück.

Darf getroſt an ſeine Thüre pochen;
Denn kein Schuldbewußtſein macht mich zag.
Wenn ich ihm ins Auge blicken mag
Heut an ſeinem goldnen Erntetag;
Alles gab ich ihm, was ich verſprochen:
Einen tranten Herd, vom Sturm gemieden,
Selbſterwählter Heimat Schaffensfrieden,
Heilig Gut, für das er mitgefochten,
Kraft und Größe ſeines Vaterlands
Und vom Danke Tauſender geflochten
Einen unverwelklich vollen Kranz.

Doch vielleicht, daß er mit ernſtem Grüßen
Wehmutſtill die Hand mir beut und ſpricht:
„Meine Jugend, du betrogſt mich nicht;
Keine Hoffnung mußt' ich mit Verzicht,
Keinen Glauben mit Enttäuſchung büßen.
Deine Saat erwuchs in reifem Prangen;
Nur du ſelber biſt hinweggegangen.
Ungebeugt vom Druck der achtzig Jahre
Darf ich wohl der Zukunft noch vertraun;
Aber, Jugend, meine Silberhaare
Macht dein letzter Gruß nicht wieder braun.“

Spricht er ſo, dann werd' ich flink erwidern:
„Wohl, ich bin zumeiſt ein flücht'ger Gaſt;
Dich jedoch verließ ich nie; du haſt
Zaubernd mich gebannt zu ſteter Raſt;
Denn ich blühe fort in deinen Liedern.
Deines Volkes ſtarke Jugendtage
Haſt du neu belebt im Glanz der Sage,
Haſt geheimen Tiefen abgewonnen
Den verſunknen tauſendjähr'gen Hort;
Aus der deutſchen Sprache Märchenbronnen
Schöpfteſt du das ewig junge Wort.“

Statt mit Lorbeer kränz ich meinem Dichter
Drum mit Roſen heut den Ehrenthron:
Nein, die Jugend iſt ihm nicht entflohn.
Und mißtraut er meinem Herzenston,
Dann euch insgeſamt ruf ich als Richter.
Wer den Mutterlaut ſo kühn gemeiſtert,
Daß er bald wie mächt'ge Harfen geiſtert,
Bald erklingt wie dröhnend Meeresrauſchen,
Bald wie frommer Kirchenglocken Chor,
Der ſoll wiſſen, daß in trenem Lauſchen
Deutſches Volk ihn liebgewann — durchs Ohr.

Ludwig Fulda.

Lampenfieber.

Lampenfieber! Das ist die Achillesferse aller Bühnenkünstler. Ein alter, in der Kunst ergrauter Veteran der weltbedeutenden Bretter, der zu den berühmtesten Vertretern seiner Zunft gehört, verriet mir einmal, daß er jene Krankheit, die man bei der Bühne Lampenfieber nennt, bis zu seinem letzten Betreten der Bühne nicht völlig losgeworden sei. Ja, er ging so weit zu behaupten, daß derjenige, der das Lampenfieber niemals gehabt, sich stets unfehlbar sicher gefühlt habe, kein echter Künstler sei; nur wer sich jede neue Leistung zitternd und bangend von der Seele reißt, wer so ganz mit seinem vollständigen Innern bei der Sache sei, daß ihm, der sich beim Spiele ganz seinem Temperament hingiebt, auch dabei etwas Menschliches passieren könne, habe Anspruch auf den Ehrentitel Künstler. Jeder andere sei nur ein Spieler.

Wenn nun auch freilich diese Meinung nicht von allen geteilt werden wird, denn es giebt ebenso vollendete Bühnenkünstler, die so sehr über ihrer Rolle stehen, daß sie imstande wären, wenn sie den Hamlet darzustellen hätten, in den Pausen einen gemütlichen Skat zu dreschen, wie es andere giebt und gab, die, wie z. B. Otto Lehfeldt, Grunert und andere, im Charakter derjenigen Rolle, die sie am Abend gaben, den ganzen Tag über zu Hause schon einherschritten, so sehr gingen sie in dem Charakter ihrer Rolle auf, so ist es doch Thatsache, daß es sehr viele ganz bedeutende Bühnenkünstler gab, die bis an ihr Lebensende nicht völlig ihre Achillesferse Lampenfieber loszuwerden vermochten.

Ja, es giebt sogar sehr tüchtige Theatermänner, welche dieses Lampenfieber als ein höchst ersprießliches Förderungsmittel für die Kunst und die Künstler halten. Ludwig Schneider, der alte Bühnen-Praktikus, der nach einer langen ehrenvollen Theater-Laufbahn als Vorleser des alten Kaisers Wilhelm starb, äußerte sich einmal über das Lampenfieber in der folgenden Weise: „Angst ist zwar der gefährlichste Feind für die Entwickelung des jungen Künstlers, aber der kräftigste Sporn für den Eifer und die Regsamkeit des älteren. Bei jedem Erscheinen des Schauspielers vor dem Publikum empfindet er das, was die Theatersprache Lampenfieber nennt, natürlich je nach der Individualität, der zu lösenden Aufgabe, oder den Umständen in höherem oder geringerem Grade. Wie fast jede Leidenschaft auf Selbstgefühl oder Eitelkeit zurückführt, so besonders diese oft unerklärliche, keinen Vernunftgründen weichende und fast immer unbesiegliche Angst. Bei einigen, besonders Frauen, ist sie so heftig, daß sie lähmend wirkt und der ganzen Leistung einen Anflug von Befangenheit und Schüchternheit giebt. Eine allgemeine Erfahrung ist es, daß diese Angst bei jungen Leuten nicht so heftig ist als bei älteren, natürlich mit Ausnahme des ersten Auftretens; dies erklärt sich leicht aus der Zuversichtlichkeit und der rüstigeren Kraft der Jugend. Je länger man Schauspieler ist, desto gerechtfertigter erscheint die Angst, besonders bei einer neuen Rolle. Der Kunstjünger hat bei jeder neuen Rolle nur zu gewinnen und wagt selten schon erworbenen Ruhm; der erfahrene Künstler setzt mit jeder neuen Rolle das Erreichte auf das Spiel. Vergeblich bemüht man sich durch ermunternden Zuspruch, Gespräch, Vertrauen auf die erprobte Gunst des Publikums die Angst zu bannen. Ja, es ist nicht einmal ratsam, dies zu thun, da die Angst zugleich spannend auf die geistige Thätigkeit wirkt und es ohne dieselbe vielleicht unmöglich sein würde, sich mit dem Glockenschlage für eine Kunstleistung zu begeistern; in dieser Beziehung scheint sie ebenso notwendig als wohlthätig. Bei Wiederholungen nimmt die Angst ab und pflegt wohl auch da, wo man seiner Sache gewiß geworden, ganz aufzuhören. Im höchsten Grade findet sie sich bei jedem ersten Erscheinen vor einem fremden Publikum."

Man sieht also, daß das Lampenfieber den Bühnenkünstler während seiner ganzen Laufbahn begleiten kann, ohne daß es eigentlich gefährlich zu werden braucht. Bei jungen Bühnenkünstlern ist dies freilich zuweilen der Fall.

Ernst Pasqué erzählte ein Beispiel aus seinem Bühnenleben in Leipzig in den Jahren 1846 und 47. Eine junge Arnstädter Malerstochter, die von der Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen wegen ihrer musikalischen Talente adoptiert worden war, sollte, in Wien zur Opernsängerin ausgebildet, nun auf der Leipziger Bühne debütieren. Alles ging gut bis zum Abend der Vorstellung. Da stellte sich das Lampenfieber so hochgradig und hartnäckig ein, daß trotz Pasqués und der andern Partner Bemühungen und Ermunterungen die junge Dame schlechterdings kaum imstande war, ihre Rolle ohne Störung zu Ende zu spielen. Es war eine Aufführung des „Nachtlager in Granada". Der Gast sang die Gabriele, Stritt den Gomez, Pasqué den Jäger, Salomon den Ambrosio, Stürmer den Vasco, Bickert den Pedro — sämtlich ausgezeichnete Kräfte. Die „Deutsche Allgemeine Zeitung" bestätigte in der Nummer vom 11. März 1847, „daß es einer seltenen Nachsicht unseres sonst so rasch entscheidenden Publikums bedurfte, um auch nur mit der Vorstellung ohne Störung zu Ende zu kommen". So groß war die Befangenheit, daß dieselbe derartig die Leistung sowohl in der Haltung auf der Bühne als auch im musikalischen Vortrage beeinträchtigte. Die „Signale" vom 14. März desselben Jahres drückten sich noch schärfer aus. Dieselbe Künstlerin ist nachmals auf der Bühne des Sondershauser Hoftheaters aufgetreten, ohne freilich jemals besondere Lorbeeren auf der Bühne zu ernten. Auf anderm Gebiete ist sie freilich später sehr bekannt geworden. Es war keine andere als Eugenie John, die als Romandichterin unter dem Namen E. Marlitt bekannte Thüringerin.

Aber die Marlitt sang doch wenigstens noch ihre Partie zu Ende. Oft genug kommt es vor, daß Künstler und Künstlerinnen noch vor dem Beginn der Vorstellung aus Lampenfieber zurücktreten, wie dies zum Beispiel bei Elisabeth Leisinger in Paris im Jahre 1886 der Fall war, wo freilich nicht die Furcht, mit ihrer Kunst etwa nicht bestehen zu können, sondern die wohlberechtigte Angst vor Demonstrationen gegen die deutsche Künstlerin diese dem heißen Boden von Paris zu entfliehen veranlaßte.

Es giebt ungemein viel Ursachen, welche das Lampenfieber hervorrufen können. An einem deutschen Hoftheater gastierte vor ein paar Jahren ein tüchtiger Bühnenkünstler auf Engagement. Die beiden ersten Gastspiele liefen zu vollster Zufriedenheit ab. Der Künstler gefiel dem Intendanten, dem Publikum und der Kritik. Da kam das dritte und letzte Gastspiel heran, und der Künstler fiel diesmal durch seine Befangenheit so völlig ab, daß an sein Engagement überhaupt nicht gedacht werden konnte. Und die Ursache hierfür? Zum dritten Gastspiel wohnte in der Hofloge ein junger Prinz der Vorstellung bei, und die Anwesenheit dieses hohen Herrleins rief in dem tüchtigen Künstler eine solche Befangenheit, ja ein so richtiges Lampenfieber hervor, daß er nicht zu spielen vermochte. Ein ganzes Parkett der geistvollsten Künstler und Kenner hätte bei dem Menschendarsteller vielleicht nicht die geringste Angst hervorgerufen, aber die Anwesenheit eines jungen Prinzen, der vielleicht nicht die mindeste kritische Veranlagung besaß, brachte es zuwege, daß derselbe nicht zu spielen vermochte. Er wirkt jetzt an einer großen Stadttheaterbühne im nördlichen Deutschland, wo er wohl nur selten oder nie in die Lage kommen wird, vor Prinzen spielen zu müssen. Dabei möchte ich eines Antipoden dieses Künstlers erwähnen, eines in deutschen Landen sehr bekannten Gastspielers, der vor mächtigen Souveränen oft zu spielen die Ehre gehabt und der, gefragt, ob er nicht eine gewisse Befangenheit bei seinen Gastspielen vor Kaisern und Königen empfunden habe, mit dem ganzen Stolze eines Mannes antwortete, der sich seines Talentes und seiner An-

ziehungskraft bewußt ist: „O nein, wenn ich auf der Scene stehe, da bin ich ja nicht bei jemand, sondern alle Welt ist bei mir!“

Um sich vor den Anwandlungen des Lampenfiebers zu schützen, giebt es schlechterdings kein Mittel, weil eben, wie gesagt, die Ursachen verschiedene sind. Der eine Künstler lebt in einer beständigen Angst, daß ihm ein Fehler eines Mitspielers eine Grube gräbt, in die er hineinfällt, der andere wieder fühlt sich im Ensemble mit andern vollkommen sicher und wird von jener unwiderstehlichen Angst befallen, wenn er einen Monolog zu sprechen hat, wenn also die Augen des gesamten Publikums auf ihn gerichtet sind. Ja, die letztere Art des Lampenfiebers ist ungemein weit verbreitet. Es giebt zum Beispiel viele Bühnenkünstler, die jede Rolle mit Freuden übernehmen würden, auch wenn sie ihrer Eigenart gar nicht entspräche, die aber nur mit Grauen und einer geradezu heroischen Ueberwindung bei einer Absage oder sonst einem Zwischenfall vor dem Vorhang ein paar Worte an das Publikum, also gleichsam in Zivil richten können, obwohl ja hierzu absolut künstlerische Mittel nicht nötig sind. Es ist die Furcht, vor dem oder ohne Souffleur sprechen zu müssen. Von einem sehr bekannten Bühnenkünstler, der ein ungemein gewandter Weltmann, der schlagfertigste Wortführer am Künstler-Stammtisch oder in der Gesellschaft und unbesiegbar in der Debatte ist, wird berichtet, daß er bei seinem Bühnenjubiläum nicht imstande war, auf eine längere Ansprache seiner Kollegen auf offener Scene ein paar Worte zu erwidern, weil er ohne Souffleur hätte coram publico sprechen müssen.

Glücklicherweise erfährt und merkt das Publikum von dieser Aufregung während der künstlerischen Leistung, von der die Künstler beherrschenden Extase nur selten etwas. Wer hätte zum Beispiel, wenn er dem bezaubernden Spiele Anton Rubinsteins lauschte, daran denken mögen, daß dieser Künstler sich in einer wahren Dampfatmosphäre während seiner Konzerte befand und daher an einem Abend einige Male seinen Frack wechseln mußte.

Freilich, wenn das Publikum dies wüßte, würde es vielleicht oft auch nachsichtiger sein bei der Beurteilung der Kunstleistungen. Welche Summe von Hindernissen, störenden Einflüssen und zufälligen Einwirkungen ging oft vorher und hemmte die freie Entfaltung aller Kräfte. Manche sorgsam vorbereitete Kunstblüte erscheint matt, weil man den Meltau nicht sieht, der sie verkümmerte. Die Frucht aller eifrigen Studien ging verloren, weil es in der Entscheidungsstunde an der inneren Sammlung fehlte, die nach Helmholtz die Voraussetzung, die Bedingung jeder geistigen Produktion ist. „Bereit sein ist alles“, ja, bereit: d. h. bei sich selber gesammelt sein.

Daher kann denn zwar ein Künstler sagen, daß er niemals Lampenfieber empfunden, aber er wird sich kaum dessen rühmen dürfen, daß er stets vor dieser Krankheit gefeit sein würde. Man kann seine Rolle noch so vortrefflich gelernt, sie noch so oft gespielt haben, und plötzlich, wenn man sie zum neunhundertneunundneunzigsten Male spielen soll, von neuem doch jene unerklärlichen Angstgefühle empfinden, die dem Sprechenden das Wort in die Kehle bannen.

Vor vielen Jahren las ich einmal eine Theaternovelle. Ich kenne heute weder den Titel noch den Autor, habe mich auch vergeblich bemüht, das Werk jetzt, nach vielen Jahren der ersten Lektüre, wieder ausfindig zu machen. Aber ich erinnere mich daß ich damals, vor zwanzig Jahren etwa, den Eindruck aus dem Buche gewann, daß es aus wirklichen Bühnenerlebnissen heraus entstanden war. Das erzählte von einer Künstlerin, der das Lampenfieber zum Fluche geworden war. Die Künstlerin, der von tüchtigen Bühnenfachleuten nicht nur Talent zuerkannt worden war, sondern auch eine große künstlerische Zukunft prognostiziert wurde, hatte sich mit ihren wohlhabenden Angehörigen überworfen, um zur Bühne zu gehen, und

wurde, als ſie endlich das erſte Mal auf den Brettern ſtand, um ihre Kunſt zu beweiſen, ausgepfiffen, weil ſie, vom Lampenfieber gepackt, die unglaublichſten Dinge ſprach. Noch einmal boten ihre Angehörigen ihr den Rückweg in das elterliche Heim an. Sie ſchlug es aus und zog weiter ihre Straße von Bühne zu Bühne und von Mißerfolg zu Mißerfolg, immer wieder hervorgerufen durch das leidige Lampenfieber, das ſie nicht zu bezwingen vermochte. Da wendete ſich plötzlich der jungen Künſtlerin Geſchick; ſie beſaß nicht nur Talent, ſondern auch Schönheit und Liebenswürdigkeit, und ein reicher Mann bot ihr Herz und Hand an. Sie willigte ein unter der Bedingung, bei der Bühne bleiben zu dürfen. Und ſiehe da, jetzt, da ihrem Künſtlerberuf ein materieller Rückhalt geboten war, jetzt, da ſie nicht mit den fürchterlichen Sorgen auf die Bühne trat, jeden Abend von neuem um ihre Exiſtenz ringen zu müſſen, vermochte ſie jene Sammlung und Selbſtbeherrſchung zu erwerben, die ſie das Lampenfieber bezwingen ließen. Ich erinnere mich, daß der Verfaſſer jener Theaternovelle behauptete, daß die Heldin ſeiner Erzählung eine berühmte Künſtlerin nachmals geworden ſei.

Ob nun wahr oder gut erfunden, die Geſchichte ſcheint mir charakteriſtiſch für die Bühnenkunſt zu ſein. Jeder andere Künſtler darf ſich zur Produktion jene Stunden nach Belieben ausſuchen, in denen er die zur künſtleriſchen Produktion nötige Sammlung zu haben glaubt. Der Bühnenkünſtler aber muß zu der Zeit, da er vor Seiner Majeſtät dem Publikum erſcheint, geſammelt ſein.

Da ſei denn der Teufel ſtets vor Lampenfieber bewahrt!

E. J.

Von den Berliner Theatern.

VIII.

Seinen unlängſt im Leſſingtheater aufgeführten Einakter-Cyklus hatte Otto Erich Hartleben unter dem etwas gezwungenen Geſamttitel „Die Befreiten" vereinigt. Hätte man die vier Einakter, mit denen Ludwig Fulda und Max Dreyer unlängſt auf dem Repertoire des Leſſingtheaters erſchienen, durch das Band eines gemeinſamen Obertitels noch enger vereinigen wollen, ſo hätte ſich ganz ungezwungen die Bezeichnung „Die Abgewieſenen" ergeben. Ludwig Fulda eröffnete den Abend mit der friſch aus dem Leben gegriffenen Scene „Die Zeche". Ein von Gicht und Huſten gequälter älterer Lebemann trifft zufällig in einem Badeorte eine Jugendliebſchaft, die er vor circa dreißig Jahren brutal verſtoßen hat. Der kränkelnde, pflegebedürftige, reiche Junggeſelle möchte, um ſein Vergehen zu ſühnen und ſeinen lachenden Erben einen Strich durch die Rechnung zu machen, der einſtigen Geliebten die Hand zum verſpäteten Ehebunde reichen, wird aber mit ironiſcher Kälte von der Dame, die längſt ſich in ihr Schickſal gefunden hat und glückliche Mutter eines tüchtigen Mannes, gerade des Badearztes, der den Baron behandelt, geworden iſt, abgewieſen. — Zwei abgewieſene Bewerber führt auch Max Dreyer in ſeinen Einaktern „Unter blonden Beſtien" und „Liebestraum" vor. Ein italieniſcher Violinkünſtler macht der ſchönen Herrin eines nordiſchen Rittergutes den Hof, während der Gatte als leidenſchaftlicher Jäger Tage lang dem häuslichen Herde fern bleibt. Die „blonde Beſtie", die bis in den November hinein in der See badet, im Winter Schneebäder nimmt und mit dem Segelſchlitten über die gefrorene Bucht todesmutig dahinſauſt, nimmt das frierende, geſchniegelte Herrchen nicht im mindeſten ernſt. Er iſt ihr gut genug, müßige Stunden mit ſeiner Muſik zu vertreiben, aber auch nicht mehr. Als ihr Gatte, ein moderner Hunding, zurückkehrt, erfährt er von der Frau mit Erſtaunen, daß der ſüdländiſche Gaſt in dringender Familienangelegenheit ſofort ſein Haus verlaſſen muß, und während der Jagdwagen mit dem ganz geknickten Virtuoſen, von den luſtig blaffenden Rüden umkreiſt, vom Hofe rollt, erfährt der blonde Rieſe da drinnen

von seinem Weibe unter fröhlichem Gelächter die Geschichte vom abgewiesenen Liebhaber. — Weit schärfer noch geht die walkürenhafte Gutsherrin in Dreyers „Liebestraum" vor. Ein verbummelter Vetter, Globe-trotter, Weiberverführer und schöner Mann von Profession, umschwänzelt sie mit Liebesworten und Heiratsanträgen. Die herbe Jungfrau, der die Liebe bislang fremd geblieben ist, weil sie keine Zeit dazu hatte, ist halb und halb schon zu einem „Ja" entschlossen, da erfährt sie von ihrem Nichtchen, daß ihr trefflicher Bewerber dieser soeben eine höchst romantische Liebeserklärung im Mondschein gemacht hat und sieht wenige Minuten später, wie der Don Juan mit der drallen Magd aus der nächtlichen Laube vom Stelldichein zurückschleicht. Die immer schon wortkarge und an kurzen Befehlshaberton Gewöhnte hat jetzt keine Worte mehr. Nichts von Infamie, nichts von Lump oder Elender bekommt der Bräutigam in spe zu hören, sondern einfach die Reitpeitsche, ein Knalleffekt im wahrsten Sinne des Wortes, der manchen feinbesaiteten Zuhörer anscheinend verletzte, aber, wie der Charakter der walkürenhaften Maid gezeichnet ist, ganz folgerichtig eintrifft. — Harmloser und liebenswürdiger gestaltet sich die Abfuhr des verliebten Regierungsrats in Ludwig Fuldas Plauderei „Ein Ehrenhandel". Besagter Regierungsrat hat in der Sektstimmung sich hinreißen lassen, seine Tischdame, die schöne Gattin eines Majors, zu küssen. Fataler Weise haben der gerade hinzukommende Gatte und zwei Herren der Gesellschaft den Vorgang bemerkt, zudem die geküßte Dame laut aufschreit. Ein Duell auf Leben und Tod scheint unvermeidlich, aber die liebenswürdige Gattin des Regierungsrats bringt mit echt weiblicher Schlauheit alles ins Gerade; sie läßt sich einfach vor denselben Zeugen vom Major küssen, eine Rache, für deren Süßigkeit der joviale Militär nicht unempfindlich ist. Die Damen des Lessingtheaters, Rosa Bertens, Elise Sauer und Jenny Groß, hatten in diesen Einaktern ihrer Individualität sehr zusagende Rollen erhalten. Es war ein Abend, an dem man sich unterhalten konnte, ohne sich nachher darüber zu wundern, wie das möglich gewesen. Leichte Ware zum Teil, gewiß, aber noch immer litterarisch; unser Publikum indessen scheint sich nur bei Stücken amüsieren zu wollen, die eigentlich nicht zur Litteratur gehören.

Mit einer Rarität besonderer Art führte sich in einer Matinee am 29. Januar der unter Leitung Wolfgang Kirchbachs u. a. stehende Verein für historisch-moderne Festspiele im Neuen Theater ein. Aristophanes' „Weiberstaat" und „Vögel" wurden in einer freien Bearbeitung Wolfgang Kirchbachs gespielt. Schon vor diesem hat Adolph Wilbrandt den Versuch gemacht, den größten Komödiendichter des Altertums wenigstens in Bruchteilen für die moderne Bühne zu retten. Ich brauche hier nicht weitläufig zu untersuchen, weswegen solche Neubelebung immer nur ein interessantes Experiment bleiben muß und nie zu einem dauernden Gewinn für die deutsche Bühne führen kann. Die Eigenart des attischen Komödiendichters wurzelt aufs tiefste in ihrer Zeit und trägt dem damaligen Zeitgeschmack, genauer ausgedrückt: der Stimmung Athens zur antiken Fastnachtszeit aufs ausgiebigste Rechnung. Nicht einmal andeuten läßt es sich, was auf der Bühne damals alles nicht nur in Worten, sondern auch in Situationen gewagt werden konnte. Der alte Wieland behält wieder einmal recht, es läßt sich nur auf griechisch sagen. Aristophanes' burlesker Humor, der auch vor der derbsten Zote nicht zurückschreckt, findet in der Weltlitteratur nur in Rabelais und den Facetiendichtern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts Gegenstücke; nur eine kraftstrotzende, etwas rohe, aber im Kern gesunde Gesellschaft konnte derlei Späße vertragen; vor einem heutigen Theaterpublikum wären sie unmöglich, so gut wie Aristophanes, ganz abgesehen von der textlichen Schwierigkeit seiner Werke, in Gymnasien, ja selbst in vielen Universitätsseminaren für unmöglich gilt. Abgesehen von diesen starken Strichen in usum Delphini muß der Bühnenbearbeiter einer Aristophanesschen Dichtung die langen, oft unverständlichen, seinerzeit ganz ernsthaft gemeinten Gebete, die vielen politischen und sonstigen aktuellen Anspielungen tilgen oder kürzen. Es spricht für die Kraft des altgriechischen Geistes, wenn die Komödien in solcher notgedrungenen Verstümmelung unter Zuhilfenahme gefälliger Musik und gefälliger Ausstattung noch einigermaßen wirken. An Originalität ließ z. B. das Bühnenbild in den „Vögeln" nichts zu wünschen übrig. Groß und klein, Kuckucks und Gänse, Störche und Eulen waren in gut nachgebildeten Masken, hier gravitätisch, dort beweglich auf dem Posten, schnatterten und — redeten gar klug und bedeutsam mit den beiden Menschenkäuzen, die sich in ihren Wald verschlagen haben und zur Gründung von Wolkenkuckucksheim anregen, das der Olymp der gefiederten neuen Götter werden soll. Und inmitten dieser Vogelgesellschaft erscheinen als Abgesandte von Vater Zeus die zarte Iris und der Keulenschwinger Herakles mit zwei Begleitern, um durch die lieblichen Düfte eines schmorenden Bratens verlockt, die göttliche Mission zu vergessen. Sowohl hier wie in der Satire vom Weiberstaat, wo die

Frauen mit den heimlich entwendeten Mänteln und Sandalen ihrer Eheliebſten in die Volksverſammlung eilen und nach den Weiſungen der klugen Praxagora die kommuniſtiſche Staatsform einführen wollen, giebt es manche Anſpielung, manchen Scherz, der auch auf unſer heutiges Publikum ſeine Wirkung nicht ganz ſchuldig blieb, und ſo wird der alte Grieche nicht zum letzten Male von den Brettern des Neuen Theaters zu den Bürgern von Spreeathen geſprochen haben.

Im Berliner Theater errang Ernſt Wildenbruch mit ſeiner neueſten Bühnendichtung „Gewitternacht" kaum den Achtungserfolg, der einen Pyrrhusſieg des Dichters bedeutet. An jeder andern Stelle wäre das ſchwache Produkt einiger ſchwachen Stunden ausgeziſcht oder mit eiſigem Schweigen zu Grabe geleitet worden, das treue Stammpublikum des Berliner Theaters bereitete im Bunde mit einer recht aufdringlichen ganz- oder halboffiziellen Claque ſeinem Leibdichter wenigſtens einige Hervorrufe. Da Wildenbruch ſein Stück inzwiſchen zurückgezogen hat, um es einer gründlichen Umarbeitung zu unterziehen, ſo hieße es auf Tote mit Keulen ſchlagen, wenn man die Fehler und Unzulänglichkeiten des Werkes hier demonſtrieren wollte. Daher will ich nur auf eins aufmerkſam machen, den gewiſſen dramaturgiſch-pädagogiſchen Wert dieſes ſonſt verunglückten Kindes der Wildenbruchſchen Muſe: es iſt das Muſter eines Stückes, in dem der eigentliche Held gar nicht die Bühne betritt, aber mit ſeinem Geiſte, ſeiner Perſönlichkeit alles beherrſcht, faſziniert, in Bewegung ſetzt. Dieſer Held iſt der junge Preußenkönig, der bei Mollwitz und Hohenfriedberg die Oeſterreicher zu Paaren treibt, die Herzen feindlicher Offiziere erobert, den feilen ſächſiſchen Hof in Angſt und Schrecken ſetzt, kurz wie ein leuchtender, Hoffnung ſpendender Stern in banger Gewitternacht ſtrahlt. Wo Wildenbruch vom König Fritz ſprechen darf, da findet er für Augenblicke das alte Feuer, das volltönende Pathos vaterländiſcher Begeiſterung, mit der er faſt nie vergebens an die Herzen ſeiner Zuhörer appelliert hat, ſo ſchwer er ihnen ſonſt auch oft den echten Rauſch der Begeiſterung machte.

Der Abonnententag des Neuen Theaters, der zugleich der Verſuchsabend für neue Stücke iſt, brachte am 7. Februar eine in mehr als einer Hinſicht intereſſante Novität: eine Dramatiſierung von Fritz Mauthners Roman „Kraft", die der als Leiter der Berliner ſozialdemokratiſchen Freien Volksbühne bekannt gewordene Schriftſteller und Schauſpieler Julius Türk beſorgt hat. Mauthners Roman erregte vor einigen Jahren mit Recht in der litterariſchen Welt ein gewiſſes Aufſehen durch die eigenartige Kühnheit des Sujets. Es war ein Kriminalroman, voll Spannung und ungewöhnlicher Komplikationen, aber die Bezeichnung „Kriminalroman" hat längſt den ächtenden Beigeſchmack verloren, ſeitdem Doſtojewsky in „Verbrechen und Strafe" (Raskolnikow) eines der größten Meiſterwerke der Weltlitteratur geſchaffen. Und in den Bahnen dieſes Mannes, den Nietzſche einen der größten Pſychologen nennt, wandelte Mauthner, als er ſeine Geſchichte vom Rechtsanwalt Tenius ſchrieb, der einen ſchuftigen Erpreſſer und Hochſtapler im Grunewald erſchlägt, um die Ehre eines geliebten Weibes nicht durch dieſen Buben beſudeln zu laſſen. Doſtojewskys halb verhungerter Student, der die Kraft in ſich fühlt, bei auskömmlichen Exiſtenzmitteln etwas Großes, Weltbedeutendes zu leiſten, glaubt ſich berechtigt, die alte Wucherin, „die ſchmutzige, ekle Laus" zu erſchlagen und ihren Mammon an ſich zu nehmen, ſo gut wie ein Napoleon berechtigt iſt, Millionen armer Teufel ſeinem Ehrgeiz, der Erfüllung ſeiner großen Pläne zu opfern. Aber dem blaſſen, kranken Studenten fehlt das robuſte Gewiſſen, nach geſchehener Blutthat den erbeuteten Beſitz zu genießen. Auch wenn nicht ein ſo abgefeimter Unterſuchungsrichter wie Porphyrius ihn ſpinnenartig mit ſcheinbar nebenſächlichen Fragen und halben Andeutungen ins Netz verſtrickte, auch ohne den frommen Bekehrungseifer der gleich ihm elenden, bußfertigen Dirne müßte Raskolnikow ſich von der laſtenden Qual der Schuld durch Bekenntnis oder Selbſtmord befreien. Auch Mauthners Held in der Anwaltsrobe ſteht nicht genug jenſeits von Gut und Böſe, um alle Konſequenzen ſeiner That zu ertragen. Den Mord freilich kann er vor ſich rechtfertigen, aber nicht den Juſtizmord, der an dem blöden, gutmütigen Polacken begangen werden ſoll, welcher an ſeiner Statt der That auf Grund einiger äußerlicher belaſtender Momente beſchuldigt wird. Die Minierarbeit, die der Unterſuchungsrichter in Herzen und Hirn des Raskolnikow vornimmt, muß der Rechtsanwalt als freiwilliger Verteidiger des unſchuldigen Polen gegen ſich ſelber üben. Wird ſein Klient durch den Wahrſpruch der Geſchworenen zum Schafott verdammt, ſo geht ſein Schuldbekenntnis an den Staatsanwalt ab und die rächende Revolverkugel ſpricht das Verdikt über ihn. Da es ſeiner Beredſamkeit gelingt, ſeinen Schützling zu entlaſten, wird er weiter leben an der Seite des ſchwer erkämpften Weibes, das allein nur ſein Verbrechen weiß und es begreift.

Mauthner ist ein feiner Satiriker, mit scharfem Blick begabt für fremde Schwächen, mögen sie nun als schriftstellerische Manier und Unmanier den Parodisten oder als typische Fehler einer fin de siècle-Protzengesellschaft den juvenalischen Zug in ihm herausfordern. Bei der Lektüre seines Romans „Kraft" spürt man deutlich, wie er sich bald ernst, bald ironisch die Pilatusfrage in seiner Weise formuliert: Ist das der Uebermensch, den die um Nietzsche erträumen? Neben seinem Rechtsanwalt Tenius steht der durch eine Pulverexplosion zum Krüppel gewordene Major von Offendorf, der Gatte der schönen Frau, um derentwillen Tenius zum Mörder wird. Der Krüppel vermutet aus tausend kleinen verräterischen Zeichen, daß die Herzen seines Weibes und seines Freundes sich gefunden haben, er wagt keine Zärtlichkeiten anders als in Form mitleidiger Liebkosungen zu beanspruchen, aber er empfindet eine Art wollüstiger Genugthuung in dem Gedanken, daß dies schöne Weib wenigstens äußerlich ihm angehören muß. Und als er der Gattin eines Tages die furchtbar entstellende, tödliche, fressende Wunde im Gesicht, die er sonst sorgsam verhüllt, wider Willen entdeckt und der entsetzte Aufschrei, mit dem die Frau dem fremden Manne bei diesem Anblick an die Brust sinkt, den Kranken lehrt, daß das Spiel für ihn aus sei, läßt er sich in sein Laboratorium fahren, wo er das Dynamit der Zukunft, das ganze Kriege mit einem Schlage beendigen soll, zu erfinden trachtet, und sprengt sich mitsamt dem Gebäude in die Luft. Sein blonder Junge soll keinen bürgerlichen Stiefvater und keinen bürgerlichen Vormund bekommen, keinen Schlag erdulden. So hat der ehemalige Offizier und Aristokrat kurz vor seinem Ende bestimmt. Der Krüppel hat wenigstens noch die Kraft zur gewaltsamen Selbstvernichtung, er weiß in seiner Art in Schönheit zu sterben. Und wieder glaubt man die skeptische Frage zu hören: Ist das die Kraft? Und zum drittenmal beim Weibe, das dem ersehnten Mann als Geliebte angehören, aber nicht auf Namen und Rang verzichten und einen erzwungenen Schwur, den ihr der tote Gatte abgenommen, brechen will.

Auch die klügste Bühnenbearbeitung kann aus diesem Stoffe kaum mehr als oberflächliche, äußere Geschehnisse, mehr als Vordergrund-Perspektiven herausholen, so wenig wie es die Bearbeiter von Dostojewskys Roman gekonnt haben. Ceteris paribus hatte Julius Türk es natürlich viel leichter, da Mauthners Roman viel gröber, handgreiflicher ist, viel mehr Handlung im Alltagssinn des Wortes aufweist, zudem in den ausgedehnten Dialogpartien direkt schon dramatisch wirkt. Die gewöhnlichen Schwächen jeder dramatischen Verarbeitung eines Romans haften auch Türks Bühnenwerk an. Auch die Fehler und Vorzüge, die Schauspielerstücken eigen sind: starke Neigung zum Theatralischen, zu Rolleneffekten dort, und viel Bühnenroutine und dialogische Gewandtheit hier. Aus dem Meisterwerk des genialen Russen und aus Mauthners „Kraft" können rohe, stoffhungrige Zuschneider gar leicht einen gruseligen Kolportageroman machen. Türk ist gelegentlich vom Wege geglitten, hat aber im wesentlichen billiger Versuchung widerstanden. Auch für die Darsteller liegen bei solchem Stück Schlingen und Lockungen ähnlicher Art. Ich erwähne gern, daß Lili Schwendemann und Claudius Merten (Ehepaar Offendorf) fast durchweg siegreich widerstanden. Friedr. Holthaus (Rechtsanwalt Tenius), anfangs etwas matt und undeutlich im Ausdruck, wuchs mit den steigenden, im wesentlichen rhetorischen Aufgaben seiner Rolle.

Heinrich Stümcke.

Von den Moskauer Theatern.

Man hat die Theaterstadt Moskau oft — und nicht mit Unrecht — mit Wien verglichen. Wie die Kaiserstadt an der Donau ihre „Burg", besitzt Moskau eine Bühne, die von Anbeginn mit fast despotischer Gewalt das Theaterleben beherrscht hat und jede Konkurrenz schon im Anlaufe zu Boden zu schlagen gewohnt ist — das Kaiserliche Kleine Theater. Von allen Privatunternehmungen, die dem russischen Drama in Moskau eine zweite Heimstätte eröffnen sollten, war nur einer einzigen eine längere Lebensdauer beschieden: dem Theater Korsch, dessen Direktor im Herbst 1897 sein fünfzehnjähriges Jubiläum als Bühnenleiter festlich begehen konnte. Dieser für Moskau nahezu unglaubliche Erfolg erklärt sich aber auch nur dadurch, daß Herr Korsch klug genug war, von jedem Wettbewerb mit dem Kleinen Theater abzusehen und sich durch Pflege eines selbständigen Repertoires ein eigenes Stammpublikum anzuerziehen,

Nie zeigt sich die dominierende Stellung des Kleinen Theaters deutlicher, als wenn auf dem Spielplan desselben ein Stück erscheint, das schon früher über eine der Privatbühnen gegangen ist. So z. B. war Sudermanns „Heimat" in Moskau schon mehrmals in deutscher wie in russischer Sprache aufgeführt worden, zum „Ereignis" aber, das Publikum und Presse in die lebhafteste Aufregung versetzte, als handle es sich um etwas noch nie Gesehenes, wurde das Stück erst, als im September 1895 die große Tragödin des Kleinen Theaters, Frau Jermolowa, sich unterfing, die Gestalt der Magda zu verkörpern. Ganz das Nämliche wiederholte sich kaum einen Monat später bei der Erstaufführung der „Ehre".

Fragen wir nun: „Welchen Umständen verdankt das Kleine Theater diesen Ruhm?" so lautet die Antwort: Erstens der Tradition — ist es doch unser ältestes und vornehmstes Kunstinstitut —, zweitens seinem unvergleichlichen, vortrefflich geschulten Ensemble, das solche Kräfte aufzuweisen hat wie die Damen Jermolowa, Fedotowa, Sadowskaja, die Herren Lenski, Jushin, Ssadowski, Rybakow, endlich, wenn auch in weit geringerem Grade, seinem Repertoire. Ist es doch die einzige Moskauer Bühne, die ihr Publikum wenigstens ab und zu durch eine wohlgelungene Klassikeraufführung erfreut. Macbeth, Hamlet, Richard III., Maria Stuart, Jungfrau von Orleans erscheinen, wenn auch sehr selten, so doch immer wieder auf dem Spielplan. Trotzdem aber bleibt das Repertoire die eigentliche Achillesferse unserer Musterbühne. Nur zu sehr vermißt man eine sichere Hand, die es verstände, aus dem Guten das Beste, oder — so würde es wohl richtiger lauten — aus dem Mittelmäßigen und Schlechten das Erträgliche auszusuchen. Einen Dramaturgen, wie die deutschen Theater, besitzt die Moskauer kaiserliche Bühne nicht; die Stelle eines solchen vertritt ein aus vier Mitgliedern (drei Universitätsprofessoren und einem Schriftsteller) bestehendes Komitee, ohne dessen Approbation kein einziges Stück aufgeführt werden darf, — doch scheinen diese Herren von geradezu übermenschlicher Langmut zu sein, denn es gelangen mitunter Stücke zur Aufführung, angesichts deren die Kritik nichts weiter kann als fragen: „Was wird unserm Komitee nun noch einfallen?"

Allerdings, gar zu streng dürfen wir auch nicht ins Gericht gehen. Als erste russische Bühne ist das Kleine Theater verpflichtet, die einheimische Produktion zu pflegen, und diese Produktion ist nun einmal, mit wenigen Ausnahmen, sehr armselig. Der hochbegabte Ostrowski, der russische Anzengruber, hat keinen ebenbürtigen Nachfolger gefunden; wohl lassen sich einige ansprechende Talente nennen: Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko, Verfasser des geistvollen Dramas „Der Wert des Lebens", Fürst A. Sumbatow, der unter dem Pseudonym Jushin auch als Schauspieler thätig ist und dessen farbenprächtiges Sittenbild „Im Dienst" durch Eugen Zabels Bearbeitung auch in Deutschland bekannt ist, Modest Tschaikowski, der Bruder des genialen Tondichters, Potapenko, Tschechow, aber es sind ihrer zu wenig, um das trübe Gesamtbild in ein heiteres zu verwandeln.

Mit viel mehr Recht verdient das Komitee für die ungeschickte Auswahl von Stücken fremdländischer Autoren gerügt zu werden. Ich brauche nur die Titel einiger in den letzten Jahren zum ersten Male aufgeführter Dramen zu nennen um meinen Lesern einen Begriff von dem heillosen Durcheinander, das hier herrscht, zu geben. Neben Echegarays „Mariana", Lemaitres »L'âge difficile«, Braccos „Untreu" sehen wir da Alfred Tennysons „Becher" und Sardous „Vaterland". Sudermanns „Ehre" und Halms „Fechter von Ravenna" stehen friedlich bei einander. Die nämliche Frau Jermolowa, die gestern die Sappho von Grillparzer gespielt hat, spielt heute die Jeanne in Ohnets „Sergius Panin" und morgen Wilbrandts Messalina. Hauptmann wird gänzlich ignoriert, von Ibsen ward bisher nur ein Stück aufgeführt, und zwar — „Nordische Heerfahrt"!!

Ist es da dem Publikum zu verdenken, daß es mehr Anteil an den Darstellern, als an dem Dargestellten nimmt? daß die Stücke es nur insoweit interessieren, als sie seinen Lieblingen Gelegenheit geben, ihre Talente zu entfalten? daß ein schlechtes Stück bei guter Darstellung eher Erfolg hat als ein gutes bei mittelmäßiger? Man geht ins Theater, um diesen oder jenen Künstler in einer dankbaren Rolle zu sehen; wenn die Jermolowa nach langer Zeit wieder einmal die Jungfrau von Orleans oder Jushin den Hamlet spielt, dann bricht man sich Wochen vorher „um ein Billet die Hälse", und hat gar einer dieser Lieblinge sein Benefiz, so wollen die Darbringungen von Blumen, Kränzen und Wertsachen kein Ende nehmen.

Diese ausgesprochene Vorliebe des Publikums für einzelne Künstler hatte aber bis vor kurzem manche schlimme Folge. Die „wenigen Auserwählten" beherrschten das Repertoire in einer Weise, daß die zahlreichen dii minores, unter denen sich nicht wenig beachtenswerte

Kräfte befanden, gar nicht zu Worte kommen konnten. Die jüngern Mitglieder des Ensembles, größtenteils Absolventen der kaiserlichen Theaterschule, die sich unter dem Titel „Hofschauspieler" gewiß etwas ganz anderes vorgestellt hatten, schienen dazu verdammt zu sein, ihre besten Jahre in völliger Thatenlosigkeit zu vergeuden.

Diesem Uebelstand ist nun abgeholfen. Seit dem September 1897 besitzt Moskau ein zweites kaiserliches Schauspielhaus, das sich Neues Theater nennt und gleichsam als Filiale des Kleinen Theaters auftritt. Die erhofften günstigen Resultate sind nicht ausgeblieben: eine ganze Reihe begabter junger Künstler, die bisher unbeachtet blieben, ist nun recht eigentlich „entdeckt" worden, und dank den sehr mäßigen Eintrittspreisen besitzt das Neue Theater auch schon sein eigenes Publikum, das weit anspruchsloser, eindrucksfähiger und expansiver ist als das der Mutterbühne, wenn ich mich so ausdrücken darf.

Freilich, der Mangel einer energischen, zielbewußten Leitung macht sich auch hier fühlbar. Neben vortrefflichen, sorgfältigen Neuinscenierungen Gogolscher und Ostrowskischer Stücke tauchen plötzlich solche zweifelhafte Novitäten (?) wie Sardous „Thermidor" auf, oder — wie das jüngst mit der „Schmetterlingsschlacht" geschah — die Rollen in einer Novität werden so ungeschickt verteilt, daß das Stück mißfallen muß.

So viel von unserer ersten Bühne. Fände sich ein Mann, der, mit den nötigen Kenntnissen und Vollmachten ausgestattet, die Oberleitung energisch in die Hand nähme, er könnte das Kleine Theater zu nie geahnter Höhe emporheben. Er findet sich aber nicht. Und man giebt sich auch gar nicht Mühe, ihn zu suchen. Wozu? Das Publikum geht ja auch ohnedies ins Theater; es schimpft zwar weidlich, aber fast allabendlich ist das Haus ausverkauft. Die Nitschewo-Philosophie ist dem Russen nun einmal in Fleisch und Blut übergegangen.

Wesentlich anders sieht es im Theater Korsch aus. Hier sind es die Stücke, die den Ausschlag geben. Und nach welchen Prinzipien werden dieselben ausgewählt? „Erlaubt ist (resp. gespielt wird), was gefällt." Alle Gattungen des Dramas bis zur niedrigen Vorstadtposse hinab sind auf dieser Bühne zu Hause, — ausgenommen höchstens das klassische Trauerspiel, obgleich auch mit „Hamlet", „Kabale und Liebe" u. dergl. Versuche gemacht worden sind. Es kam aber nicht viel dabei heraus. Im Gegensatz zum Kleinen Theater ist das moderne russische Schauspiel das eigentliche Stiefkind dieser Bühne. Hervorragende Novitäten einheimischer Autoren, wie z. B. das vor kurzem aufgeführte Drama des beliebten Novellisten Potapenko „Fremde", erscheinen hier selten, es sei denn, daß man die zumeist nach berühmten Berliner und Pariser Mustern angefertigten Lustspiele von Mjasnizki, Krukowski u. a. ernst nehmen wolle. Dagegen hat sich Direktor Korsch erhebliche Verdienste um die Popularisierung des westeuropäischen Dramas in Rußland erworben. Er war es, der Sudermann als erster die Thore seines Hauses aufthat, er hat Ibsens „Volksfeind" und „Nora", Philippis „Dornenweg", Halbes „Mutter Erde", Rostands „Romantische" zum ersten Male zur Aufführung gebracht. Mancher Blumenthalsche Schwank, manches Dumassche Rührstück hätte allerdings auch unübersetzt bleiben können, aber — „erlaubt ist, was gefällt". Und Herr Korsch weiß, was seinem Publikum gefällt. Bis jetzt hat noch jede Saison in seinem Theater ihren „clou" gehabt; das Jahr 1894/95 „Madame Sans-Gêne", 1897/98 „Die kleinen Vagabunden" von Decourcelles; heuer scheint die Gunst des Publikums zwischen zwei sehr verschiedenartigen Stücken zu schwanken: dem „Schlafwagencontroleur" von Bisson und einem vaterländischen Drama „Ismail" von M. Bucharin. Ob der in Aussicht gestellte „Cyrano de Bergerac" der „Dritte im Bunde" sein wird, wird die Zukunft zeigen.

Ein wichtiges Kapitel in der Moskauer Theaterchronik bildeten von Alters her die Gastspiele ausländischer Bühnengrößen. Die Gastfreundschaft und der Kunstenthusiasmus des Moskauer Publikums sind ja längst sprichwörtlich geworden. Rossi, Possart, Barnay, Eleonore Duse und neuerdings Tina di Lorenzo sind wohl kaum irgendwo so gefeiert worden wie in Moskau. Auch die in letzter Zeit üblich gewordenen Gesamtgastspiele deutscher Künstlergesellschaften sind bisher immer von großem Erfolge begleitet gewesen. Die Moskauer Theaterfreunde denken noch heute oft und gerne an das vorjährige Ensemblegastspiel des Lessingtheaters, an Meta Jäger und Franz Schönfeld, Louise Dumont und Adolf Klein, und hoffen, daß auch der Nachfolger Oskar Blumenthals uns einmal seinen Besuch machen wird. Dann bringt er aber vielleicht auch ein besseres Repertoire mit als sein Vorgänger, der eine gar zu große Vorliebe für seine eigenen Stücke hegte.

Was für Gäste wir dieses Jahr zu erwarten haben, ist noch ziemlich ungewiß. Man spricht von Yvette Guilbert, von der Duse und Zacconi, vom Operetten-Ensemble des Wiener

Karltheaters. Die Gerüchte über ein deutsches Gesamtgastspiel, mit Adalbert Matkowski und Rosa Poppe an der Spitze, scheinen sich nicht bewahrheiten zu wollen, auch Agnes Sorma, die im Oktober erwartet wurde, ist nicht gekommen. An ihrer Statt lernten wir eine französische Künstlerin kennen — Mme. Jane Hading von der »Comédie française«; sie trat als „Prinzessin von Bagdad" (von Dumas Sohn), Kameliendame, Adrienne, Fron-Fron, Claire im „Hüttenbesitzer" auf, mit bedeutendem, wenn auch nicht unbestrittenem Erfolg; der allen französischen Schauspielern mehr oder weniger eigene Hang zum Posestehen und Deklamieren will unserm Publikum nun einmal nicht behagen — und dürfen wir ihm das verübeln?

Zum Schluß sei noch eines Unternehmens gedacht, das ebenso wie das Kaiserliche Neue Theater erst mit der laufenden Saison ins Leben getreten ist. Es ist das Volkstheater, geleitet von dem als Schriftsteller schon oben erwähnten Wladimir Nemirowitsch-Dantschenko und K. S. Stanislawski, der sich schon seit längerer Zeit eines schmeichelhaften Rufes als vortrefflicher Regisseur und Darsteller erfreut. Durch mäßige Preise und ein sorgsam ausgewähltes Repertoire will dieses neue Theater auch den weniger bemittelten Bewohnern der Hauptstadt die Möglichkeit geben, gute Stücke in mustergiltiger Darstellung zu sehen. Zur Eröffnung ging „Zar Fedor Iwanowitsch", eine vor ca. 30 Jahren verfaßte, aber jetzt erst von der Zensur freigegebene Tragödie von Graf Alexei Tolstoi, in Scene. Die in jeder Hinsicht gelungene Erstaufführung bewies aufs deutlichste, wie thöricht es gewesen war, dieses künstlerisch höchst wertvolle, fesselnde, vom wärmsten (freilich nichts weniger als schablonenhaften) Patriotismus durchglühte Werk jahrelang geflissentlich von der Bühne fernzuhalten.

Des weiteren brachte das Volkstheater den „Kaufmann von Venedig" und die „Versunkene Glocke" in ebenso sorgfältiger, als origineller, wenn auch stellenweise nicht ganz einwandfreier Inscenierung. In Vorbereitung stehen ferner: „Antigone", Goldonis „Locandiera", „Uriel Acosta", „Die Möwe" von Anton Tschechow u. a. m. Seine Lebensfähigkeit wird dieses junge Unternehmen erst beweisen müssen, vorläufig kann man nur hoffen und wünschen.

Meine Revue der das rezitierende Drama pflegenden Bühnen Moskaus ist zu Ende. Hoffentlich werde ich in meinem nächsten Brief Erfreuliches über ihre jüngsten Darbietungen zu berichten haben. Dann finde ich vielleicht auch Gelegenheit, mit meinen Lesern etwas über unsere Oper zu plaudern, von der sich bis jetzt — leider! — nicht eben viel Gutes sagen läßt.

Moskau. Arthur Luther.

Die Mystifikation.

Eine Theateranekdote von Saphir, mitgeteilt und mit Randbemerkungen versehen von Eugen Isolani.

Im siebenten Jahrgang seiner Zeitschrift „Der Humorist", in Nr. 220 vom 4. November 1843 teilt der österreichische Witzling M. G. Saphir ein Blatt aus seinem Tagebuch mit, das eine hübsche Theateranekdote aus dem alten Berlin enthält. Saphir hielt sich bekanntlich, nachdem er sich in Wien unmöglich gemacht, in den Jahren 1824 bis 1829 in Berlin auf. Erst in den dreißiger Jahren ging er dann, nach längerem Aufenthalt in München und einem kurzen in Paris, nach Wien zurück, wo er 1837 den „Humoristen" begründete, der dann bis zu Saphirs Tode eine dominierende Stellung in der Wiener Kritik einnahm.

In diesem Blatte nun veröffentlichte er die folgende autobiographische Skizze:

„Es war in Berlin; in Berlin, zur Zeit, als das Königstädter Theater unter den dritthalb Stämmen von den zwölf Stämmen Israels stand und die Sontag*) den Schabbes ausmachte. Es war zur Zeit der „alten Garde", zur Zeit, wo Karl Schall**), der Breslauer

*) Mit seinen Witzen über die Henriette Sontag hat sich Saphir bekanntlich in Berlin die meisten Feinde gemacht. So veröffentlichte er einmal ein Gedicht über die von allen vergötterte Sängerin, das ungeheuer schmeichelhaft für sie schien, bis sich dann ergab, daß es ein Akrostichon war, dessen Anfangsbuchstaben lauteten: Ungeheure Ironie!

**) Geb. 1780 in Breslau, gest. daselbst 1833.

Vers-Konditor, eine „goldne Preisfeder" gewann, welche die „Mittwochs-Gesellschaft" austeilte, und zwar, weil er das beste Gedicht schrieb, in welchem „besten Gedichte" die Zeilen an die Sontag:

„Sie, die die Töne säuselte,
Wie Zuckerplätzchen streuselte!"

die besten waren; zur Zeit, als mir von Leipzig der Orden „der Rose" für die „Rosa badensis" Amalie Neumann*) zugeschickt wurde; zur Zeit, als der kleine Dichter Angely**) mich verklagte, daß ich mich geäußert hätte, ich wollte ihn umbringen, und ich nichts anderes zu Protokoll gab als die Worte: „Meine Herren, seh' ich aus wie ein Kindermörder?"

Zu jener Zeit war es, wo ganz Berlin von der wichtigen Frage absorbiert wurde, ob der „Taschenspieler Habitt aus Moskau" oder der „Zauberer Bosco" die gebratenen Hühner täuschender wieder lebendig werden lasse. Zu jener Zeit war ich schon noch immer verliebt; denn ein Poet muß zu jeder Zeit eine Liebe und eine Liebschaft haben, die eine fürs Herz, die andere für den Schmerz, für den Gedichtschmerz, für die gereimten, gepreßten und gedruckten Seufzer! Ich war um fünfzehn Jahre jünger, und also gescheidter; denn die verliebten Herzen und die Krokodile werden im Alter immer stärker und verschlingen immer mehr; ich war also auch gescheidter, d. h. ich betrachtete jeden Liebesanfang, wie Talleyrand sagt, als »le commencement de la fin«. Dazumal wußte ich sogleich: wenn sie nicht zum Rendezvous kam und dann schrieb: „Heftiges Zahnweh" — oder: „Ein unvorhergesehener Besuch", oder: „Die Mutter ging nicht aus" u. s. w.: da wußte ich gleich, daß ihre Liebe zu wackeln anfing. Und wenn ich vergebens auf Briefe von „der Holden", von „der Einzigen" wartete und es dann hieß: „Unbegreiflich! ich schrieb dir sechs Briefe!" oder: „Ich schnitt mich in den Finger" u. s. w., da begriff ich das Unbegreifliche bald und sagte mir wieder: »C'est le commencement de la fin!«

Zu jener Zeit also, wo

„Kraft des Lorbeer, der mein Haupt umrauschte,
Kraft der Leier, die ich rühmlich schlug!"

mein Herz in jedem Frauenantlitz eine gute Prise sah, kam ich eines Abends nach Hause und fand ein zierliches, duftendes „Briefchen auf Seidenpapier, berändert mit goldenen Kanten" vor, in welchem mit zierlicher Hand gekritzelt stand: „Eine Dame, von Ihren litterarischen Talenten und Ihrer Liebenswürdigkeit entzückt, wünscht Sie morgen abend im Königstädter Theater zu sehen. Geben sie gut auf das morgen abend zu gebende Stück acht, bei einer gewissen bezüglichen Stelle werden Sie ein Zeichen erhalten und erfahren, wer Sie zu sehen wünscht."

Der Leser fragt, welchen Eindruck dieses Billett auf mich machte? Gar keinen. Ich war entschlossen hinzugehen. Ich dachte mir: „Es kann auch eine Mystifikation sein!" Allein, da in meiner Praxis von sechs solchen Zustellungen drei oder vier keine Mystifikation waren, so setzte ich mich der Gefahr aus, auch einmal mystifiziert zu werden. Und ich glaube, die Männer alle würden im gleichen Falle ebenso handeln.

Und was heißt das, eine Mystifikation? Ein naseweises Bürschchen, oder eine müßiggängerische Mamsell oder eine gelangweilte Witwe führen den Plan aus, den oder den zu mystifizieren! Was liegt daran? Den Spaß kann man immer mitmachen, mit allen möglichen Vorsichten, das versteht sich.

Ich besah das Briefchen, ich las es, es war nicht romantisch, das gefiel mir! Wer romantisch schreibt, liebt nicht. Ich bin viel mit Liebe heimgesucht worden, ich habe mir oft einreden lassen, man liebe mich, denn ein Poet ist ein Narr von Rechts wegen; ich habe eine Kollektion von romantischen, poetischen, säuselnden, flüsternden, girrenden, hochtrabenden, sturmlaufenden, zerfließenden und dahinschmelzenden Liebesbriefen. Allein ich besitze nur einen einzigen, der ganz einfach, ja, so zu sagen ganz unbedeutend in Hinsicht des Stils ist, und es ist doch mehr wahre Liebe darinnen, als in allem Gesang Sapphos, Corinnas, Petrarkas, Schillers und Goethes. Sie schreibt:

„Bist du hier, in ***, so kann ich mir alle Augenblicke denken, wo du bist, jetzt gehst du in *** spazieren, jetzt bist du bei ***, jetzt speisest du bei *** u. s. w.; bist du aber

*) Amalie Neumann, geborene Morstadt, später verehelichte Haizinger (geb. zu Karlsruhe 1799, gest. 1884), der zu Ehren man in Leipzig einen Rosenorden stiftete, und die Saphir auf Rosen der Sontag in seiner „Schnellpost" lobte.

**) Louis Angely (geb. 1787, gest. 1835), der bekannte Verfasser unzähliger Stücke („Fest der Handwerker") und Mitglied des Königstädtischen Theaters.

nicht hier, bist du aber wie jetzt in ***, da werde ich verwirrt, dort ist mir alles fremd, ich kenne nicht Land, nicht Leute, ich kann mir keine Vorstellung machen, wo und mit wem du bist, und das geniert mich im Denken an dich."

Wahrlich, die glühendsten Tropen des Orients, die weichsten Lieder Heines, die zartesten Blüten Bettinas reichen an heiliger Einfalt und Herzinnigkeit des Liebelebens nicht an diese süßen, wundersüßen Zeilen.

Wienerinnen, seid stolz, die Schreiberin war eure Mitbürgerin!

Also, der andere Tag kam, die Theaterzettel kamen auch! „Königliches Schauspielhaus: „Dienstpflicht", Herr Gasner als Gast". — „Königstädter Theater: „Die blühende und die verblühte Jungfrau", Lustspiel von Jul. v. Voß."

Ich hatte das Stück bei der ersten Aufführung gesehen, und es langweilte mich entsetzlich. Es war nicht zu verkennen, daß es vom Vater des „Magister Lämmermeyer" herrührte. Man muß Julius von Voß*) gekannt haben wie ich, man muß im „Vogtlande" bei ihm gewesen sein, man muß diese Stube ohne Dach und Fußboden, diesen Tisch ohne Füße und Decke, dieses Bett ohne Gestell und Bettzeug gesehen haben und ihn dazu, um zu begreifen, wie eine allerdings talentierte Dichternatur einen solchen Steckbrief wie „Magister Lämmermeyer" schreiben, wie er ihn in die Welt senden konnte!

Es war eine harte Prüfung, dieses Stück noch einmal zu sehen, aufmerksam sein zu müssen, um bei einer bezüglichen Stelle ein Zeichen zu erhalten! „Schweres hast du mir beschieden, pythischer, du arger Gott!"

Der Abend kam, ich ließ mir eine Loge holen, und eine halbe Stunde vor dem Anfange saß ich schon im Königstädter Theater.

Ich musterte das Parterre, die Logen, das Parkett, jedes Häubchen, jeder Hut konnte ja die Reizende umschließen, denn reizend mußte sie sein! Wie denn anders! Allein ich fand, außer einigen neugierigen Blicken, die bloß dem Redakteur der „Schnellpost" und des „Couriers" galten, keinen Blick mit obligaten Beziehungen, keinen Blick mit Seitenbeschlagen, keinen Blick mit Ober- und Untergewehr, kurz, keinen Blick für mich, „Alles hatte seinen Herrn!"

Das Stück begann, all mein Lebtag hatte ich nicht so aufmerksam zugehört, keine Silbe entging mir! In den Zwischenakten ließ ich wieder das ganze weibliche Zuschauerpersonal die Revue passieren; nirgends die leiseste, entfernteste Spur eines Rendezvous.

Der letzte Akt begann. Mit erneuter Aufmerksamkeit verfolgte ich den Lauf des Stückes, lauschte auf jedes Wort, ob nicht doch endlich das Zeichen käme; nichts, alles vergebens!

Das Stück war zu Ende, weder eine Beziehung konnte ich herausfinden, noch viel weniger kam ein Zeichen.

Das Theater war zu Ende; ich hüllte mich in meinen Mantel und in mein gefopptes Bewußtsein und verweilte einige Augenblicke am Ausgange. Da kam Julius von Voß auf mich zu: „Guten Abend, Herr Saphir! Sie wieder bei meinem Stücke? Viel Ehre für mich!" Ich lächelte weinsäuerlich und sagte: „Mich interessiert es besonders!" Voß machte sein bekanntes Vogtländer Kratzbürstengesicht und sagte: „Sehen Sie, Herr Saphir, nach der ersten Vorstellung dieses Stückes sagten Sie, man brächte Sie um keinen Preis mehr dazu, diesen Unsinn noch einmal anzuhören, ich habe Sie mit einigen anonymen Zeilen dazu gebracht; gute Nacht, Herr Saphir!" Sagts, lachte und ging; ich sagte nichts als: „Auch gut!" und ging hundert Austern essen. Nichtsdestoweniger werden noch immer anonyme Rendezvous von mir respektiert, avis à la lectrice!"

*) Julius von Voß (geb. 1768 zu Brandenburg, gest. 1832 an der Cholera in Berlin) war erst Militär und machte sich dadurch verdient, daß er im polnischen Feldzuge eine Kriegskasse von 1½ Millionen Thalern rettete, verfaßte zahlreiche, jetzt längst mit Recht vergessene Romane und Stücke und schilderte sich in dem Lustspiele: „Künstlers Erdenwallen" in der Person des Magisters Lämmermeyer selbst. Er lebte in Berlin, um für seine Werke die niedern Volksklassen kennen zu lernen, im sogenannten Vogtlande, worauf sich der Spott Saphirs bezieht.

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stümcke, für die Inserate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.

Druck und Verlag von Otto Elsner, Berlin S., Oranienstr. 141.

Redaktionsbriefkasten.

A. R. in W. Scb. Der vom Vorstand des Vereins für historisch-moderne Festspiele (vergl. „Von den Berliner Theatern" VIII im heutigen Heft) ausgegebene Prospekt verspricht, daß Bühnenwerke ernsten und heitern, tragischen und satirischen Charakters zur Aufführung gelangen sollen, soweit sie allgemeinen, noch heute giltigen Gehalt besitzen. Die technische Richtung soll Nebensache und die Höhe der ausgesprochenen Lebensanschauung neben der dramatischen Wirksamkeit maßgebend sein. Auch dramatische Talente, die aus Gründen nicht künstlerischer Art von den regulären Bühnen fern gehalten werden, sollen zu Worte kommen. Außer den beiden bereits aufgeführten aristophanischen Komödien soll der erste Cyklus dieser Festspiele folgende Stücke bringen: 19. Febr. Die letzten Menschen. Von Wolfg. Kirchbach. 5. März. Troilus u. Cressida. Von Shakespeare. 19. März. Kupfer, Lustspiel von Th. Duimchen. 2. April. Amphitryon. Von H. von Kleist. Man sieht, an Verheißungen und Wagemut fehlt es nicht.

Anzengruber-Denkmal. Den Aufruf zur Errichtung eines Denkmals für Neu-Oesterreichs größten Volksdichter begrüßen wir mit besonderer Freude. Vorsitzender des Ausschusses ist E. von Bukovicz, Direktor des Deutschen Volkstheaters in Wien, der auch Geldspenden für den Denkmalsfonds entgegennimmt.

P. L. in W. Ueber die Honorare bekannter zeitgenössischer deutscher Dichter und Schriftsteller sind keine irgendwie zuverlässigen Angaben in die Oeffentlichkeit gedrungen. Soweit man nach der Zahl der Aufführungen von Theaterstücken oberflächlich schätzen kann, haben Blumenthal-Kadelburg mit dem „Weißen Rößl", Sudermann mit „Heimat" und „Johannes" und Hauptmann mit der „Versunkenen Glocke" die meisten Tantièmen in den letzten Jahren erzielt. Ueber die Honorare französischer Schriftsteller hat Tony Kellen im Januarheft der Preußischen Jahrbücher eine auf sorgfältigen Nachforschungen und authentischen Angaben der Verleger 2c. beruhende interessante und lehrreiche Zusammenstellung veröffentlicht. Der Durchschnittsverkauf der Werke der bekanntesten Pariser Autoren ist demnach folgender: Zola 90 000 Exempl., A. Daudet 80 000, Feuillet 50 000, Pierre Loti 45 000, Ohnet 45 000, Maupassant 35 000, Paul Bourget 30 000, Goncourt 25 000, Marcel Prévost, Gyp, Anatole France, Fr. Coppée je 8000, Armand Silvestre 6500. Die Verbreitung der Werke Ohnets ist demnach häufig erheblich überschätzt, die Goncourts erheblich unterschätzt worden. Was die Honorare anlangt, so dürfte Zola mit ca. 200 000 Francs litterarischer Einkünfte jährlich an der Spitze stehen. Daudet rühmte sich, seit Ende der siebziger Jahre nicht unter 100 000 Frs. p. a. eingenommen zu haben. Maupassant verdiente und verbrauchte jährlich 80 000 Francs. Die größten Einnahmen aus Theaterstücken, bis zu 800 000 Francs p. a., erzielten Meilhac und Sardou.

P. U. in Hbg.-E. Ihre Mitteilung, daß die dem von Prof. R. M. Werner entdeckten und in Nr. 7 von „Bühne und Welt" veröffentlichten Lustspiel-Fragment Hebbels zu Grunde liegende Idee von Ludwig Walesrode in einer humoristisch-satirischen Dorfgeschichte „Der babylonische Turmbau" behandelt worden ist, war mir sehr interessant. Da Walesrode († 1889) gleichzeitig mit Hebbel in München studierte (vgl. E. Kuh: Fr. Hebbel, Bd. I S. 294), ist ein Zusammenhang zwischen den beiden Arbeiten vielleicht nicht ausgeschlossen. In Walesrodes Humoreske treten statt der Studenten (die Namen derselben, Wachtel und Zeisig, hat Hebbel, wie Sie richtig bemerken, Theodor Körners Posse „Der Nachtwächter" entlehnt) drei vagabundierende Handwerksgesellen auf, welche sich durch den angeblichen Turmbau einige fette Wochen bereiten. Der bekannte, vielbelesene Kenner auf dem Gebiete der Stoff- und Motivgeschichte, Johannes Bolte, schreibt mir in dieser Angelegenheit: „Eine dem Hebbelschen Entwurfe „Der Turmbau zu Babel" genau entsprechende Erzählung kenne ich nicht. Oefters begegnet ist mir eine Anekdote, nach der drei Vagabunden sich freie Zeche dadurch erschwindeln, daß sie sich als eine Baukommission ausgeben, die für Beseitigung der vorspringenden Steintreppen zu sorgen habe. Sie lassen sich vom Wirt erweichen, ihm eine oder mehrere Stufen zu belassen und verschwinden ohne Bezahlung ihrer Schuld." St.

G. K. in D—f. Auch über die bedeutenderen Stadttheater werden wir illustrierte Artikel nach und nach bringen. Wollten wir allen diesbezüglich an uns gerichteten Wünschen sofort nachkommen, müßten die Hefte nichts als derartige Artikel erhalten, eine grausame Einförmigkeit, gegen die unsere Leser mit Recht protestieren würden. Also nur Geduld! Variatio delectat!

C. O. in Fr. a. O. Die Verpackung der Porträtkästen für den postalischen Versand geschieht seitens unserer Expedition so sorgfältig wie möglich. Sollte dennoch eine Beschädigung beim Transport stattgefunden haben, ist der Verlag bereit, solche ramponierte Kästen bei direkter Franko-Zusendung gegen neue postfrei umzutauschen.

S. u. Th. in L. Unser Leipziger Korrespondent beabsichtigt in der That, in seinem im April erscheinenden zweiten Brief sich eingehend mit der modernen Operette zu beschäftigen. Die Bilder aller von Ihnen erwähnten Sänger und Sängerinnen können wir allerdings nicht bringen.

Frau F. C. in B. Ein Essay über Adalbert Matkowsky aus der Feder Eugen Zabels nebst Kunstbeilage, Porträt und diversen Rollenbildern erscheint in einem der nächsten Hefte.

P. G. in M. Den ersten Preis in der vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha ausgeschriebenen dramatischen Konkurrenz hat unser Mitarbeiter Wilhelm Henzen in Leipzig für sein Volksbühnenspiel „Feste Coburg" erhalten. Eine Buchausgabe der Dichtung mit einem Nachwort des Verfassers und einem Bilde der Feste ist soeben im Verlage der Riemannschen Hofbuchhandlung in Coburg erschienen.

M. St. in F. Siegfried Wagners Oper „Der Bärenhäuter" ist inzwischen (am 29. Jan.) auch in Leipzig mit starkem äußern Erfolg in Scene gegangen. Wir haben zwei der glänzend ausgestatteten Scenenbilder für „B. u. W." photographieren lassen.

Büchereinlauf.

Bis zum 15. Januar 1899 sind bei der Redaktion von „Bühne und Welt", Berlin W. 62, nachstehende Druckschriften eingelaufen, deren Besprechung vorbehalten bleibt:

Bierbaum, Otto Julius: Der bunte Vogel, ein Kalenderbuch. Berlin 1899. Schuster & Loeffler.

Bischoff, Heinrich: L. Tieck als Dramaturg. Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de L'université de Liége. Brüssel 1898.

v. Dubsky, Eduard: Heines Memoiren. Preßburg. Rudolf Drodtleff.

v. Dubsky, Eduard: Das rote Ei. Preßburg. Rudolf Drodtleff.

Friedmann, Alfred: Theater. 3. Auflage. Berlin 1897. Rosenbaum & Hart.

Geucke, Kurt: Nächte. Berlin. Hermann Walther.

Heintz, Albert: Briefe Richard Wagners an Otto Wesendonck. Charlottenburg 1898. Verlag der Allgem. Musikzeitung (Otto Leßmann).

Houben, Dr. Heinrich: Studien über die Dramen Carl Gutzkows. I. Hinterlassene Dramen-Entwürfe; II. Ein weißes Blatt. Jena, Herm. Costenoble.

Kalbeck, Max: Opernabende. I. und II. Teil. Berlin 1898. Verlag der „Harmonie".

Prellwitz, G.: Ödipus oder Das Rätsel des Lebens. Freiburg i. Br. 1898. F. E. Jehsenfeld.

Lamarjay, Carl: Das alte und neue Theater in Preßburg. Preßburg 1896. C. F. Wigand.

Seemann, Alma: Soubretten-Erinnerungen. Trautweinsche Buchhdlg. Berlin.

Sudermann, Hermann: Die drei Reiherfedern. Stuttgart 1899. Cottasche Buchhdlg.

Thun-Salm, Gräfin Christiane: Des Kaisers Traum. Wien 1898. Gerold & Co.

Wolff, Eugen: Poetik. Oldenburg 1899. Schulzesche Hofbuchhdlg.

Zabel, Eugen: Zur modernen Dramaturgie. Oldenburg 1899, Schulzesche Hofbuchhdlg. (A. Schwartz).

Bekanntmachung.

Aus einer großen deutschen Theaterstadt wurde uns von verschiedenen Bühnenmitgliedern die unliebsame Mitteilung gemacht, daß ein Buchhandlungskolporteur unter dem Vorgeben, er sei von uns beauftragt, sich bei ihnen eingeführt, um Photographien behufs Reproduktion derselben in „Bühne und Welt" ersucht und sich kleinere Geldbeträge habe zahlen lassen. Da der Betreffende die Dreistigkeit gehabt hat, zu behaupten, diese Gelder würden als „Beitrag zu den Herstellungskosten" der Porträtklischees vom Verleger gefordert, erklären wir hiermit ausdrücklich, daß der pp. Kolporteur auf entsprechende Maßnahmen unsererseits brieflich und mündlich eingestanden hat, daß diese Behauptung eine grobe Unwahrheit gewesen und daß er den betreffenden Bühnenmitgliedern die zu unrecht erhobenen Beträge zurückerstatten werde. Wir sehen uns anläßlich dieser Affaire ferner genötigt, darauf hinzuweisen, daß selbstverständlich die Aufnahme von Porträts, Biographien 2c. für die beteiligten Personen mit keinerlei Kosten, in welcher Form auch immer, verknüpft ist, daß weder die Lieferung eines Klischees noch Abonnementsbestellung oder Ankauf der das Porträt 2c. enthaltenden Nummer in größerer oder geringerer Anzahl gewünscht wird; irgend welche Erwägungen geschäftlicher und pekuniärer Natur sind überhaupt bei der Bestimmung der in „Bühne und Welt" zu publizierenden Porträts und Biographien ausgeschlossen. Wir bitten daher alle pt. Autoren, Bühnenleiter und -Mitglieder, an die Agenten, Kolporteure, Reporter 2c. in solcher Angelegenheit und zumal mit Geldforderungen unter diesem oder jenem Vorwand künftig herantreten sollten, stets an unsere Redaktion Mitteilung, womöglich mit Namen und Adresse der qu. Person, gelangen zu lassen und werden wir jeden fernerhin unnachsichtlich strafrechtlich verfolgen lassen, der sich unter Mißbrauch des Namens unserer Zeitschrift oder unsers Verlages Geld oder Geldeswert zu verschaffen sucht. Zugleich ersuchen wir unsere pt. Korrespondenten und Vertreter, bei Einsendung des Bildermaterials, soweit es direkt von den Bühnenkünstlern 2c. geliefert worden ist, uns stets Mitteilung zu machen, welche Photographien von den Eigentümern nach Anfertigung des Klischees zurückverlangt werden, welchem Ersuchen unsererseits stets Folge gegeben wird.

Redaktion und Verlag von „Bühne und Welt".

Bei **Georg Heinrich Meyer** in **Leipzig** erscheinen:

Max Dreyers Dramen

In Behandlung. Komödie in 3 Aufzügen. Dritte Auflage. Geheftet Mark 1,60.

Eine. Historischer Schwank in 2 Aufzügen. Geheftet Mark 1,60.

Grossmama. Ein Junggesellenschwank in 4 Aufzügen. Geheftet Mark 2,—.

Unter blonden Bestien. Komödie in 1 Akt. Geheftet Mark 1,—.

Liebesträume. Komödie in 1 Akt. Geheftet Mark 1,—.

Neu! *Neu!*

Hans. Drama in 3 Aufzügen. Geheftet Mark 2,—. (Première im Deutschen Theater in Berlin.)

Im März erscheint:

Leises und Lautes. Ein Geschichtenbuch von **Max Dreyer.**

Zu haben in allen Buchhandlungen und Leihbibliotheken.

Die Nation.

Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Litteratur.

Herausgegeben von **Dr. Th. Barth.**

Kommissions-Verlag von **H. S. Hermann** in Berlin SW., Beuthstraße 8.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 1½ bis 2 Bogen (12—16 Seiten). Abonnementspreis für Deutschland und Oesterreich-Ungarn beim Bezuge durch die Post oder durch den Buchhandel 15 Mk. jährlich (3¾ Mk. vierteljährlich), für die anderen Länder des Weltpostvereins bei Versendung unter Kreuzband 16 Mk. jährlich (4 Mk. vierteljährlich).

Insertionspreis für die 4gespaltene Colonel-Zeile oder deren Raum 40 Pf. Aufträge nehmen alle Annoncen-Expeditionen und die Expedition der Nation (H. S. Hermann, Berlin SW., Beuthstr. 8) entgegen.

— Die Nation ist im Postzeitungs-Katalog pro 1899 unter Nr. 5182 eingetragen. —

Die „Nation" vertritt die liberale Weltanschauung auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens.

Die „Nation" bringt **ausschließlich Originalartikel** von hervorragenden Politikern, Schriftstellern, Gelehrten; regelmäßige orientierende kritische Uebersichten über politische, volkswirtschaftliche, parlamentarische, künstlerische, litterarische Vorgänge; historische und philosophische Essays; Besprechung wissenschaftlicher Tagesfragen; Theater-Kritiken; satirische Glossen zur Zeitgeschichte; internationale Zeitschriften-Revue; Beiträge ausgezeichneter ausländischer Publizisten; Bücherbesprechungen.

Probe-Exemplare gratis. Auf Wunsch schicken wir dieselben auch gratis an aufgegebene Adressen.

Expedition der „Nation"

H. S. Hermann, Berlin SW., Beuthstr. 8.

Verlag von F. Fontane & Co., Berlin W.

Das

litterarische Echo

Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde

Herausgeber: **Dr. Joseph Ettlinger**

Sammel-Organ für alle litterarischen Interessen

Essais, Biographien, Kritiken aus angesehenen Federn — Litteraturbriefe aus allen Kulturländern — Gedrängte Revue der in- und ausländischen Zeitschriften — Vollständige Bibliographie — Porträts — Proben aus neu erschienenen Werken — Nachrichten

Unentbehrlich für jeden Gebildeten, der sich über die litterarische Bewegung des In- und Auslandes auf dem Laufenden erhalten will

Preis vierteljährlich Mark 2,—

Probenummern kostenfrei

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postämter

東亞主筆玉井喜作

„OST-ASIEN"

Monatsschrift für Handel, Industrie, Politik, Wissenschaft, Kunst etc.

Herausgeber und Chefredacteur:

誌雜 **Kisak Tamai** 刊月

aus Japan.

Preis für 1 Nummer 1 M., für 1 Jahrgang 10 M.

Anzeigenpreis: 1 Seite 60 M., 2/3 S. 40 M., 1/2 S. 30 M., 1/3 S. 20 M., 1/4 S. 15 M.

Postnummer 5845.

Patent-, Muster- und Markenschutz für Japan

vermittelt auf schnellstem, billigstem und sicherstem Wege

die Expedition von „Ost-Asien"

Zimmerstr. 11, BERLIN SW.

Herren und Damen

mit grossem Bekanntenkreise, die sich besonders um die weitere Einführung von

„Bühne und Welt"

bemühen wollen, werden gebeten, behufs **Entgegennahme der Bedingungen** mit dem unterzeichneten Verlag sich in Verbindung zu setzen.

Verlag von „Bühne und Welt"
Otto Elsner.
BERLIN S. 42.

Für Freunde gedankenreicher Dichtungen

Im unterzeichneten Verlage erschien

Constantin Masurin

DIE JUGEND

frei aus dem Russischen übertragen von

Richard Zoozmann

mit illustrativem Schmuck von **W. Leo Arndt.**

In Prachtband gebunden Mk. 5.—.

Constantin Masurin hat sich in seinem Lande durch seine tiefempfundenen, schwermütigen Dichtungen schon längst die Anerkennung des litteraturverständigen Publikums erobert und er wird sich mit der oben genannten, durch Zoozmann meisterhaft übertragenen Dichtung, „dem russischen Faust", auch bei uns schnell Eingang verschaffen.

OTTO ELSNER
Buchdruckerei und Verlagsbuchhandlung
BERLIN S. 42.

Digitized by Google

Iffland als Dramatiker.

Eine genaue Betrachtung des Ifflandischen Rührstückes ist ohne Zweifel für die Geschichte der dramatischen Technik von Wichtigkeit. Iffland hat die Rührung am konsequentesten und geschicktesten als Hauptmittel der dramatischen Wirkung ausgenützt. Er war persönlich ein wenig bahnbrechender, wenig schöpferischer Geist; er hatte eine Virtuosität im Uebernehmen und Ausnützen fremder Erfindung. In der Zeit klassischer Höhe der deutschen Litteratur lebend, mußte er den ihm mangelnden Genius durch geschickte Ausbildung und Zusammenraffung einer eng begrenzten Veanlagung wett zu machen suchen. Ihm, dem hervorragenden Schauspieler, galt eine augenblicklich Erfolg gebende, vielleicht sogar äußerlich zu nennende Wirkung mehr als das Verfolgen einer ästhetischen Ansicht oder als ein rücksichtsloses Geltendmachen einer starken Individualität.

Seine persönlichen Erlebnisse, sowie seine eigentümlichen Veanlagungen waren einer empfindsamen Auffassung des ihn umgebenden Lebens außerordentlich günstig. Aus seiner „Theatralischen Laufbahn" ist zu ersehen, wie fest gerade traurige Vorkommnisse ihm in Erinnerung geblieben sind. Der dem Fürstenhause so treu ergebene Mann mußte die Besetzung Berlins durch die Franzosen, die tiefste Erniedrigung des Vaterlandes erleben, ja selbst an der Stätte seiner Berufsthätigkeit, im Berliner Schauspielhause, schalteten die Franzosen als Herren und beeinflußten sein Repertoire. Nur mit der größten Anstrengung, ja mit heroischer Aufopferung seiner Gesundheit, hielt er die Pforten seines Schauspielhauses offen und wurde dafür, wenigstens nach seiner Auffassung, mit mehr Verleumdung als Anerkennung gelohnt. Dazu kamen die wechselnden Erfolge und Mißerfolge des Schauspielerlebens, die ihn die ganze Stufenleiter der Empfindungen, von der tiefsten Entmutigung bis zur höchsten Befriedigung und Selbstgenügsamkeit, durchleben ließen.

Auch eine besondere individuelle Neigung Ifflands zu sentimentaler Auffassung des Lebens läßt sich aus seiner „Theatralischen Laufbahn" herauslesen. Bei der Vorstellung von Lessings „Sara" „zerfloß er in Thränen", am Schlusse „weinte er

Digitized by Google

laut und wollte nicht von der Stelle". Er verſchlang den Werther und — „war nicht mehr Meiſter ſeines Willens". Sein Leben hindurch „folgte er am liebſten der erſten ſtarken Empfindung, nicht den Berechnungen des Verſtandes". Die Inſchriften auf den Grabſteinen las er zu ſeiner Erbauung; Totengräber waren ſeine guten Freunde. Seine ganze Auffaſſung war durchaus und nur gefühlsmäßig; er war recht eigentlich ein Kind der Empfindſamkeitsperiode.

Sein erſtes Drama, „Albert von Thurneiſen", ſchrieb er 1781, — acht Jahre nach der Vollendung des „Meſſias", ſieben Jahre nach Goethes „Werther", fünf Jahre nach Klingers Schauſpiel „Sturm und Drang". Für einen Geiſt, der von eigener innerer Fülle weniger getrieben wurde, deſto beſſer aber fremde Empfindung zu verarbeiten verſtand, war gerade 1781 ein äußerſt günſtiges Jahr.

Der Pietismus, anfangs eine geſunde Reaktion gegen die Orthodoxie, war in krankhafte Form von Frömmigkeit ausgeartet; überſpannte, exzentriſche Gefühle wurden leicht für tiefes Gemütsleben angeſehen, man gefiel ſich in ſelbſtquäleriſchem Subjektivismus, in unruhigem, ungeſundem Streben nach Heil und Gnade; ſeeliſche Kämpfe, Gefühlskonflikte ſuchte man mit pedantiſchem Schematismus in den vorgeſchriebenen Lauf des Heilganges einzuordnen. Die ganze Zeit war gewiſſermaßen gefühlsmäßig abgeſtimmt. Ein leiſer, rührender Anſchlag vermochte bei einzelnen und auch bei der Geſamtheit das ganze empfindungsvolle Gemüt in Reſonanz zu bringen. War es ein Wunder, wenn durch dieſe Erſcheinungen auch das Theater und die dramatiſche Produktion beeinflußt wurde?

Wohl hatten die pietiſtiſchen Geiſtlichen einſt den Beſuch des Theaters, als zu weltlich, unterſagt und dem Magiſter Velten das Abendmahl verweigert, aber das war jetzt anders. Iſt doch gerade das bürgerliche Familienrührſtück, zumal wenn es in Proſa geſchrieben iſt, vorzüglich geeignet, die pietiſtiſche Gefühlswühlerei, die thränende Andacht, die rührſelige Empfindelei recht bis ins kleinſte zerlegt, nach allen Seiten hin gedreht und gewendet, in wirkungsvollen Steigerungen, aber mildem Abſchluß auseinander zu legen. Der moraliſierende Rührſtückſchreiber und der pietiſtiſche Kanzelredner hätten nicht ſelten ein und dasſelbe Konzept benützen können.

Freilich war Goethes „Götz" kettenklirrend und nicht mit leiſem Finger dazwiſchen gefahren, und auch „Nathan der Weiſe" blieb nicht unbekannt — aber den von dorther kommenden Anregungen folgte Iffland nicht. Einmal hingen ihm dieſe Trauben zu hoch, und dann betrachtete er die „Schaubühne als moraliſche Anſtalt", wie der arme in Mannheim um Aufnahme bittende Stuttgarter Regimentsmedicus ihm mochte glaubhaft gemacht haben, und zu einer gewaltigen, individuell gefärbten, über alltägliche Grenzen ausgreifenden Moral reichte es bei Iffland nicht. Ihm war nur das tugendhaft, was die Familienbande reſpektierte. Bei ihm durfte die hausbackene Familienmoral auf dem Höhepunkte des Dramas nur darum durchbrochen werden, damit ſie die geſchickte Hand des moraldozierenden Dramatikers Iffland am Schluſſe wieder fein artig, mit lehrreicher Hinausweiſung etwaiger unethiſcher Böſewichter in ihre Enge eindämmen konnte.

Iffland blieb bei ſeiner erſten Dichtungsart, einige ganz unweſentliche Schwankungen ausgenommen, ſein ganzes Leben lang ſtehen. In ſeinem Schaffen ſind keine Perioden zu erkennen, eine innere Entwickelung ſpiegelt ſich darin nicht wieder: er war kein Genie, kaum ein Talent.

Weder ſeine Satire noch ſein Humor iſt ſo ſicher zur Ausgeſtaltung gelangt als ſeine Rührung.

Wenn es ein Regierungsjubiläum oder eine Krönungsfeier oder etwas Aehnliches gab, ſo hatte er ſeinen Kalender genügende Zeit vorher abgeſucht, ſo daß der herrliche Tag nicht ohne beziehungsreiche Feſtvorſtellung vorüber zu gehen brauchte, und die Aufgabe des Theaters ſchien ihm erfüllt zu ſein, wenn am Abende der Vorſtellung

ſich die Reflexe der flackernden Illuminationslämpchen in den thränenſchimmernden Augen der das Theater verlaſſenden gerührten Vaterlandsfreunde brachen. Der Witwe ſeines Freundes Beil ermöglichte er dadurch ein Auftreten auf der Mannheimer Bühne, daß er das Schauſpiel „Die Geflüchteten" zur Aufführung brachte, worin ſie ihren Schmerz um den verlorenen Gatten nur auf der Bühne ausfluten zu laſſen brauchte, um als gute Schauſpielerin erſcheinen zu können. Wie gerührt mag Iffland geweſen ſein, als die „Dame in Trauer" mit dem Gewinn des Abends in der Taſche und „dankbaren Thränen" auf den Wangen aus dem Theater ſchritt? Nichts ſchien ihm poetiſch zu ſein, was nicht rührend war; alles war willkommen, was Thränen fließen machte. Iffland wollte ſeine Zuhörer in die empfindungsvolle, thränenreiche Wertherſtimmung verſetzen, die ſeine Zeit nun einmal für poetiſch hielt, aber der ſchneidende Schmerz der echten Tragödie war ihm zu unbarmherzig, zu grauſam. Er milderte ihn, aber er verſagte ſich damit die befreiende, erlöſende, reinigende Wirkung der tragiſchen Empfindung. Auch bei ihm war der Brüller nie ein wirklicher Löwe. Meiſtens hat die Ifflandiſche Rührung gar nichts mit der Tragik gemein, auch nicht mehr den Schein, ſondern ſie beſteht nur in jener gefühlsmäßigen Betrachtungsweiſe aller Dinge, die wir *Empfindſamkeit* zu nennen gewöhnt ſind.

Mit größter Vorliebe läßt Iffland ſeine Zuhörer in das *Familienleben* blicken; mit geringen Ausnahmen ſind ſeine Dramen Familienſtücke. Auch da, wo er einmal einen Anlauf zu etwas Weiterreichendem nimmt, wie in dem hiſtoriſchen Schauſpiele „Friedrich von Oeſterreich" — Iffland nennt es „Schauſpiel aus der vaterländiſchen Geſchichte" — iſt doch die ganze Auffaſſung ſozuſagen familienhaft. Die Kaiſerin Eliſabeth iſt weit mehr Witwe und Mutter als Regentin. Ifflands Menſchen hängen immer mit tauſend Banden an ihrer Familie; man findet in ſeinen Stücken ganz wenig Figuren, die nicht ihre Familienverhältniſſe erzählen. Selbſt der nur ganz epiſodiſch auftretende Nachtwächter verſäumt nicht, darauf hinzuweiſen, daß er für „ſechs arme Würmer" zu ſorgen habe.

Sehr ausgeprägt in ſeinen Charakterzügen tritt uns der Ifflandiſche *Familienvater* entgegen. Diderots »père de famille« wirkt überall nach. Iffland iſt, wie es ſcheint, aber weniger durch das franzöſiſche Original dieſer Geſtalt, ſondern mehr durch die deutſchen Nachbildungen beeinflußt worden. Er kannte dieſelben aus Gemmingens „Deutſchem Hausvater", Schröders „Fähndrich" und „Gefahren der Verführung" und Kotzebues „Kind der Liebe", das von 1790 an über die Bühnen ging. Ifflands Familienvater entſtammt meiſt dem gebildeten Mittelſtande; er iſt Oberförſter, Rentmeiſter, Oberſteuerkommiſſär, Fabrikant und Amtmann; manchmal entnimmt er ihn auch einem geſellſchaftlich etwas höher ſtehendem Kreiſe; wir lernen ihn als General, Hofrat, Geheimrat oder Präſident kennen. Eine andere Gruppe entſtammt wieder einer etwas einfacheren Sphäre, wie der Kaufmann, Steuereinnehmer, Förſter, Eiſenhändler, Pächter, Dorfſchulze. Merkwürdig oft treffen wir Juriſten, auch eine Anzahl Militärs, meiſt penſioniert oder zur Dispoſition geſtellt, ſo daß ſie Zeit haben zum Verſenken in ihre gefühlvolle Innenwelt. Derartige Geſtalten haben den Vorzug, daß ihnen der Dichter einesteils ſo viel Bildung zutrauen kann, wie zu einer empfindungsvollen Auffaſſung der Dinge gehört, und daß ihr Bildungsſtandpunkt ſich andererſeits ſo ziemlich mit dem der Hauptmaſſe des Theaterpublikums deckt. Selten greift Iffland über dieſe Grenzen hinauf oder hinunter. Dieſer Familienvater iſt nun in der verſchiedenſten Art empfindungsvoll abgetönt. In rührendem Tone ſagt er zu ſeiner Tochter: „Ich ſorge immer für dich; das Unſchädlichſte thue ich nicht, ohne mich zu fragen: Iſt das auch gut für meine Auguſte? Ich ſchließe meine Augen nicht, ich bete erſt für mein Kind — ich freue mich meines Aufſtehens nicht, als nur für dich zu ſorgen, an meinem Kinde

Freude erleben zu können." Mitunter tritt er auch einmal hart gegen seine Kinder auf, wie der Oberförster in den „Jägern" oder der Fabrikant Walsing in „Reue versöhnt"; aber dann ist es nur in der auf der Bühne so wirksamen Art des »bourru bienfaisant« Goldonis, der äußerlich poltert, dessen innere Gutmütigkeit und Weichheit aber leicht zu erkennen ist.

Dem gemütvollen Hausherrn hat Iffland mit größter Vorliebe eine zärtliche Hausmutter zugesellt. Und wenn er in das Hauswesen eines Witwers blicken läßt, dann sprechen die Kinder, Enkel oder der vereinsamte Hausvater so oft, so voller Empfindung von der Verstorbenen, daß man glaubt, den Geist der Abgeschiedenen zwischen den Familienmitgliedern sitzen zu sehen. Die Ifflandische Hausmutter ist meist eine geschäftige, gesunde, sehr zartfühlende Matrone, von nicht eben sehr hervorragender Bildung. Iffland läßt sie gern möglichst bescheiden auftreten, so daß die Zuschauer ihr edles, frommes, empfindsames Gemüt erst im Laufe des Stückes aus kleinen Zügen erkennen und dann gerührt sind, wenn sie die Bekanntschaft einer in Stille und Entsagung starken Frauenseele gemacht haben. In rührender Weise schildert Iffland (Vaterhaus, III. 2), wie das Mütterchen an den fernen Sohn denkt: „Ja, wenn wir so abends dasitzen, jeder in seinem Sorgenstuhl, und der Alte liest die Kriegsnachrichten aus dem Postreiter vor, ich stricke deinem Gottfried (dem Enkel) Strümpfchen, — sage ich ihm oft: Hör' auf Alter! ich marschiere nicht mehr mit — ich denke an Anton! Gleich legt er die Zeitung weg, stützt den Kopf auf die Hand und sagt: Was er doch jetzt macht! Dann sprechen wir bis tief in die Nacht von euch. — Ja, das sind unsere besten Tage."

In ganz ähnlicher Weise hat Iffland das Verhältnis zwischen Eltern und Kindern rührend ausgestaltet. In diesen Scenen wird der Dramatiker recht eigentlich zu einem Kanzelredner, der immer wieder über das Thema predigt: „Du sollst Vater und Mutter ehren, auf daß dirs wohl gehe und du lange lebest auf Erden." Scharfe Konflikte zwischen Eltern und Kindern hatte Iffland des öfteren auf der Bühne gesehen, in Chr. Felix Weißes „Eduard III.", in Breithaupts „Renegat". Ja, in Brawes „Brutus" war dieser Konflikt sogar schon zum Vatermord gesteigert worden. Schillers „Kanaille Franz" hatte Iffland selbst dargestellt, und man kann noch heute in Kupfer gestochen sehen, wie er in der 1. Scene des V. Aktes ruft „Rächet denn jemand droben über den Sternen? — — Nein! —" Aber derartige gewaltige Regungen sind im Grunde genommen nicht nach Ifflands Geschmack, er bleibt auch hier bei seiner rührenden Auffassung. Wohl hebt dort und da ein Konflikt zwischen Eltern und Kindern an, und wer die Art Ifflands nicht kennt, der könnte vielleicht für kurze Zeit in der Erwartung eines tragischen Ausganges dieses Zwiespaltes leben; aber wer sie kennt, der weiß schon voraus, daß der bärbeißig erscheinende General z. B., der seine Tochter verflucht (Albert von Thurneisen, II. 9) sich nur in eine schauspielerisch recht wirksame Hitze hineinreden soll, damit er am Ende der Scene „sich entkräftet in einen Stuhl werfen" kann, und daß die Tochter am Schlusse des Stückes wieder an der Brust des Vaters liegen wird. Der Oberförster in den „Jägern" (II. 12) verstößt seinen einzigen Sohn nur deswegen, weil dieser sich weigert, die Familie, die ihn um sein Liebesglück bringen will, zu einer Festlichkeit einzuladen. Der Hörer ahnt natürlich, daß daraus keine Trennung auf die Dauer entstehen kann.

Ganz im Gegensatze zum jetzigen Theatergeschmacke war es zu Ifflands Zeit Sitte, die Eheverhältnisse recht glücklich auszumalen. Gellert widmete der „glücklichen Ehe" die 25. seiner moralischen Vorlesungen; sein Karolinchen im „Los in der Lotterie" nennt die Ehe „das wichtigste Geschäft der Welt"; sein Kleon in den „Zärtlichen Schwestern" meint: „Die glücklichen Ehen sind etwas sehr Schönes." Am Schlusse aller Lustspiele Gellerts kommt eine „zärtliche Ehe" zustande, und seine

ſchwediſche Gräfin erklärt: „Eine recht zufriedene Ehe bleibt nach allen Ausſprüchen der Vernunft die größte Glückſeligkeit des geſellſchaftlichen Lebens.“ Gemmingen hatte ein entzweites Ehepaar vorgeführt, welches unter ſüßen Thränen der „Hausvater“ am Schluſſe wieder ausſöhnt. Für Iffands Programm waren „glückliche Ehegatten“ höchſt willkommene Geſtalten; er konnte an ihnen viel „glückliche Liebe, viel Moral, viel Anſpruchsloſigkeit, ſtilles Glück“ und ähnliche Rührmomente zur Veranſchaulichung bringen. Er hat denn auch eine große Menge Scenen geſchrieben, in denen glückliche Ehepaare die Hauptfiguren bilden.

Scenen heftiger Liebesleidenſchaft zwiſchen Unverheirateten oder Scenen des erſten Liebesgeſtändniſſes, die der deutſche Dichter ſonſt ſo gern mit allem Holden ausſchmückt, oder, falls er ein Trauerſpieldichter iſt, wohl auch mit tragiſchen Verhängniſſen verknüpft, hat Iffland nur ſelten geſchrieben. Sie auf der Schaubühne darzuſtellen, entſprach vielleicht nicht ganz ſeiner Anſicht von der moraliſchen Verpflichtung eines Bühnenſchriftſtellers. Deſto häufiger finden ſich Liebesſcenen zwiſchen Ehegatten, am meiſten in dem Schauſpiele „Die Hausfreunde“. Iffands moraliſche Beſtrebungen ſind noch ferner daraus zu erkennen, daß er unglückliche Ehepaare weit weniger darſtellt als unglückliche Liebespaare. Ehen, von Gott geſchloſſene Ehen ſollten auch auf der Schaubühne nur glücklich ſein, während Liebesverhältniſſe, wenn ſie noch dazu von den Eltern nicht gebilligt wurden, möglichſt wehleidig darzuſtellen waren. Eine „Liebelei“, ein ſogenanntes Verhältnis, deſſen Ausſchlachtung ſich die modernſten Bühnenhandwerker in keinem neuen Stücke verſagen zu können meinen, würde Iffland vermutlich als ein Verbrechen gegen das keimende Leben der dramatiſchen Poeſie erſchienen ſein. Entzweite Ehepaare ſöhnen ſich am Ende eines Iffländiſchen Dramas immer aus, ſo daß eine unglückliche Ehe, die mit dauerndem Bruch endet, gar nicht bei ihm zu finden iſt.

Das Verhältnis von Geſchwiſtern zu einander hat die Dramatiker immer angeregt, und je nach der Zeitſtimmung und der individuellen Neigung des Dichters wird es verſchiedenfach aufgefaßt. Der ſanfte, menſchenfreundliche Gellert führt uns zwei „zärtliche Schweſtern“ vor; Schiller läßt ſeine „feindlichen Brüder“ in Schuld und Verhängnis verſinken. Während Leſſings Tempelherr ſeine auflodernde Liebe zu Recha wohl oder übel zu brüderlicher Zuneigung herabſtimmen muß, kann ſich in Goethes „Geſchwiſtern“ der „Kuß des zurückhaltenden, kalt ſcheinenden Bruders in den eines ewig einzig glücklichen Liebhabers“ verwandeln. Iffland hatte alſo für ſein Verhältnis der Geſchwiſter zu einander die verſchiedenſten Vorbilder. Die „feindlichen Brüder“ finden ſich auch bei ihm. In dem Trauerſpiele „Die Kokarden“ beruht die Rührſtimmung zum großen Teile in der feindlichen Stellung der Brüder zu einander. Auch Bruder und Schweſter werden in Konflikt gebracht. In Iffands Drama „Vermächtnis“ (III. 4) fürchtet ſich die Schweſter vor den „Stößen und Schlägen“ ihres Bruders, während in den „Hageſtolzen“ eine bösartige ältere Schweſter, die ihrem Bruder das Hausweſen verſieht, in Verein mit dem Diener allerhand Intriguen um ihren Bruder Hageſtolz ſchlingt, der nicht zur Heirat kommen ſoll. Der garſtigen Mademoiſelle zum Trotz heiratet dann der Herr Hofrat, dieſer „entartete Bruder“, ein dralles Bauernmädchen.

Die Darſtellung des „Großelternglückes“, wie er es nennt, konnte ſich Iffland nicht entgehen laſſen. Schon das Bild des Großvaters wird mit rührender Ehrerbietung behandelt. Die Mutter giebt es zur Verſchönerung eines Familienfeiertages einmal zum Anſehen heraus. Die Hoffnung, demnächſt Großvater zu werden, rührt ſehr. Die Großmutter hat für den Enkel bis ſpät in die Nacht hinein gearbeitet, bis ſie Augenweh bekam. Ein Großvater, den man auffordert, ſtill zu ſein, meint: „Wie kann ein Großvater leiſe reden, der ſeinen Enkel zum erſten Male ſpringen ſieht!“ Der Dorfſchulze im „Veteran“ (I. 5) wünſcht ſeinem Landesherrn

nicht neues Land noch Titel, sondern daß er recht lange das „Großvateramt" führen möge. Der Großvater, der sich („Erbteil des Vaters" II. 7) hinter einem Baum versteckt halten soll, kann sich bei den kindlichen Worten seines Enkels vor Rührung nicht mehr beherrschen und stürzt hervor.

Onkel, Neffen, Nichten, der Vormund und sein Mündel haben in Ifflands Stücken auch ihre Macht über die Thränendrüsen der Empfindsamen erproben müssen. Ein ganzes Schauspiel, „Der Oheim", ist dem guten, alten Onkel geweiht. Dem treuen Vormunde hat er ebenfalls ein besonderes Drama, „Der Vormund", geschrieben und auch in andern Stücken werden dem braven Manne Thränenopfer gebracht.

Sobald Iffland glaubte, irgend eine seiner Gestalten könnte vielleicht nicht das Interesse seines Publikums erregen, — flugs ließ er eine edle, liebenswürdige Dame z. B. zur Witwe werden, oder das brave, tugendhafte Fräulein ward ein verlassenes Waisenkind und siehe da, eine Menge seiner kassensicheren, zugkräftigen Rührmotive konnte aufs neue ins Feld geführt werden. Der deutsche Theaterfreund hat nicht nur in der Zeit der Empfindsamkeit derartigen Gestalten bethränte Lorbeerkränze geworfen, noch heute werden ganze Pensionate zum Beweinen der „Waise von Lowood" geführt, und noch heute läßt Gerhart Hauptmann Meister Heinrichs Kinder das Thränenkrüglein mit dem Augenwasser ihrer Mutter erfolgreich auf der Bühne präsentieren. Wieviel mehr mußten die Gestalten der Witwen und Waisen in jener Zeit wirken? Selbst Lessing hatte es nicht verschmäht, an einer „Dame in Trauer" das Elend des Krieges zur sentimentalen Abtönung des Lustspiels anschaulich zu exemplifizieren. Ifflands Witwe soll immer rühren; mit der Matrone von Ephesus bei Chr. Felix Weiße oder mit der modernen, pikanten und eleganten Theaterwitwe hat sie keinen Zug gemein. Ifflands Waisen sind meist junge Mädchen, zarte, gutherzige Geschöpfe, die in Wehmut zerfließen und mit sanften, melancholischen Vergißmeinnichtaugen um ihre Eltern weinen. Er hat die Figur der Verwaisten dadurch noch rührender gestaltet, daß er das schutzlose Kind in Abhängigkeit von unedeln Menschen bringt und es hart wie einen Dienstboten behandeln läßt, oder die Waise muß die Launen ihrer Wohlthäter ertragen und wird in einer Art Sklaverei gehalten.

Kinderscenen waren in der Litteratur des vorigen Jahrhunderts nichts Seltenes. In Chr. Felix Weißes „Amalia" wird das Kind eines ungetreuen Liebhabers zur Rührung vorgeführt, ganz ähnlich, wie in Lessings „Sara". Im Ritterdrama findet sich ebenfalls eine Anzahl Kinder, für die Goethes „Karl" im Göß das Vorbild war. Die Kinderscenen in den Dramen der Sturm- und Drangperiode sind von Gerstenbergs Kindern im „Ugolino" und von Goethes Kindern im „Werther" abhängig. In Gemmingens „Hausvater" und Kotzebues „Menschenhaß und Reue" wird die Versöhnung getrennter Gatten durch die Kinder herbeigeführt. Goethes „Stella" weint, wenn sie ein Kind sieht, und doch muß ihr gerade aus kindlichem Munde das „schreckliche Geheimnis", daß der Geliebte schon verheiratet ist, angedeutet werden. Auch die Schlittenfahrten und Tanzvergnügen in Millers „Siegwart" werden gern durch in den Weg laufende Kinder mit Sentimentalitäten verbrämt. Dieser Menge von Anregungen vermochte Iffland nicht zu widerstehen. Er hat das Kind und kindliches Wesen mit bewußter Berechnung gern in Gegensatz zu Schrecklichem gebracht und so die Wirkung gesteigert. Teils hat er wirkliche Kinderscenen in den Bau der Dramen eingefügt, teils hat er auch durch Erwähnung von Kindern rührend zu wirken versucht. Auch das verlorene Kind, nach dem der Vater in die Welt geht, es zu suchen, wird als Rührfigur verwendet. Man spricht von „Kinder verspielen und Töchter vermarchandieren". Ein sechsjähriger Knabe ruft (Erbteil des Vaters, IV. 15) weinend: „Wollen Sie mich verkaufen, Großpapa? Ich habe Ihnen

ja nichts zu Leide gethan; bitte, Großpapa, verkaufen Sie mich nicht, bitte, bitte!" Wie Werther die Stätten seiner Kindheit schmerzlich bewegt wiedersieht und im „Siegwart" Erwachsene mit elegischen Gefühlen nach ihrer Kindheit zurückverlangen, so hat auch Iffland die Erinnerung an die Kindheit in den Dienst der Rührung gestellt. „Es zerreißt die Seele, wenn die Stimme eines guten Vaters die Bilder der Kindheit uns zurückruft." Ein Vater (Vaterhaus, II. 5) hat das Spielzeug seines nun erwachsenen Sohnes sorgfältig seit dessen Kindheit aufbewahrt. Iffland hat rührende, kindliche Naivität, um sie noch öfter verwenden zu können, auch Erwachsenen, meist Mädchen, in den Mund gelegt, von deren Lippen nun manches doppelt rührend wirkt. Das einfache Wort eines kindlich empfindenden Mädchens wird in Kontrast gesetzt zu Intrigue, Wortgeplänkel und Witz.

Gellert nennt in den „zärtlichen Schwestern" (I. 6) die Freundschaft das frohe Vergnügen der Menschen, während die Liebe als „trauriges Vergnügen" bezeichnet wird. Miller weihte der Veranschaulichung dieses „traurigen Vergnügens" seinen zweibändigen Siegwartroman. Seine empfindungsvollen jungen Männer schmachten am Tage und seufzen des Nachts, und einer seiner empfindsamsten Wünsche war, alle beweinten Nachtgedanken „auf einmal hören zu können, die aus jugendlichen Seelen in einer Mitternacht zum Himmel aufsteigen."

Bei Iffland läßt sich ganz deutlich das Bestreben erkennen, alle Darstellungen von Liebesangelegenheiten in der Ehe recht glücklich zu färben, recht begehrenswert erscheinen zu lassen, während er die Liebe Unverheirateter recht gern mit irgend welchen trüben Tönen abstimmt; sein moralisches Thema, über das er Rührscenen predigt, lautet: „Willst du glücklich lieben, so heirate."

Den Scenen des Liebesgeständnisses hat Iffland fast immer eine rührende Zugabe beigefügt. Die Aussprache des Jawortes kann nicht ohne Rührung geschehen. Das Mädchen im „Vormund" (IV. 9) weint, als es merkt, daß sich der Bewerber zum Heiratsantrage anschickt. Der Liebhaber sagt darauf: „Sie weinen? — Es befremdet mich nicht. Ich finde es so natürlich, daß eine Frage, deren Antwort für eine Lebenszeit entscheidet, Sie erschüttern muß." Auch der Bauernbursche (Veteran, I. 4) weint vor Rührung, als ihm der Schwiegervater die Geliebte zuführt. Das Seufzen und Weinen wird geradezu als Beweis der Liebe eines Mädchens angesehen. Auch der Verkehr zwischen Liebenden ist selten als eine kräftige freudige Liebesleidenschaft geschildert, sondern das Liebespaar ist immer bereit, seine gegenseitige Zuneigung durch „feuchte Augen" zu beweisen; eine bethränte Rose könnte das Symbol der Ifflandischen Liebesauffassung sein. Folgende Sätze aus einer Liebesscene des Dramas „Künstler" (II. 9) können Ifflands Darstellungsweise illustrieren:

„Henriette: „Ach Karl! Wenn dann deine Seele aus der Flöte atmet — dann vernehme ich eine eigene hohe Sprache! So wunderbar tönt dann die Zukunft mir entgegen, daß mein beklommenes Herz Thränen mir in die Augen bringt." Karl: (gerührt) „Das ist die Liebe." Henriette: „Ja, diese Thränen sind so süß, es ist mir so wohl dabei; ich danke sie dir innig — sieh — jetzt in dieser Thräne zittert und wankt deine liebe Gestalt vor mir — nein — so kann Karl nie wanken." Karl: „Nimmer — o — nimmermehr!" Henriette: (seufzt) „Wenn du so schwinden könntest, wie deine Gestalt jetzt schwindet vor meinem Blick, da aus dem bangen Herzen eine volle Thräne mir ins Auge steigt! — Karl! Wer würde mich in meinem Jammer verstehen und dulden? Wer würde mit dieser Thränenmitgabe mich aufnehmen? Vergiß das nicht!"

Wenn in den ersten Scenen eines Ifflandischen Stückes ein junges Paar sich recht vergnüglich seiner Liebe erfreut, so kann man sicher sein, daß das nicht lange dauern wird. Sehr bald stellt sich ein Störenfried ein, und die Sache fängt an rührend zu werden. „Die süß vertändelten Sommertage sind zu Ende" und es be-

ginnt das schmachtende Verzücken; er schickt Vergißmeinnichtchen und sie sitzt in der Jelängerjelieberlaube auf der Rasenbank im Mondlichte; Thränentropfen fallen und manches schmelzende „Ach" entringt sich den zuckenden Mädchenlippen.

Sehr gern hat Iffland böse Verwandte in das Drama eingefügt, die das Glück der Liebenden stören. Er fand dies Motiv wirksam ausgestaltet in Rousseaus „Nouvelle Héloïse". Auch in dem rührenden Lustspiele „List über List" von Chr. Felix Weiße wird Karoline, als sie sich gegen ihre Heirat sträubt, mit dem Fluche der Mutter bedroht. Im „Siegwart" wird Marianne vom Vater geschlagen, mit Füßen getreten — dieser Vater war Hofrat und Universitätsprofessor — und endlich ins Kloster gezwungen, während die Mutter ihre Tochter unter Thränen bittet, doch den ungeliebten Mann zu heiraten. Selten widerstrebt bei Iffland die Mutter, dem Liebesglück der Tochter; es ist zumeist der Vater, der seine Einwilligung versagt. Auch ein starrköpfiger Onkel, eine hartherzige Tante oder ein gestrenger Herr Vormund billigt die Liebe eines jungen Paares nicht.

Das alte Motiv, nach dem Kinder feindlicher Geschlechter einander lieben, das im Ritterdrama so oft dargestellt wird, hat Iffland auch in Anwendung gebracht. Bei ihm werden die „feindlichen Geschlechter" natürlich zu „entzweiten bürgerlichen Familien", deren Versöhnung — anders geht es bei ihm nicht ab — offenbar leichter zu bewerkstelligen ist als eine Aussöhnung zweier Rittergeschlechter.

Personen, die aus irgend welchen Gründen ihrer Liebe entsagen müssen, entsprechen in vorzüglicher Weise den Anforderungen, die Iffland an eine wirksame Figur stellt. Gern läßt er zwei Mädchen einen Mann lieben, von denen seiner Meinung nach eine entsagen muß.

Wenn Miller, der Siegwartdichter, ausrechnete, „daß unter hundert Jünglingen und Mädchen mindestens immer zehn von der Liebe getötet oder um einige Jahre dem Grabe näher gebracht seien", so hat er damit auch zugleich festgelegt, in welchem Zahlenverhältnisse ungefähr Jfflands unglücklich Liebende zu seinen sämtlichen Figuren stehen: ein Zehntel ungefähr ist unglücklich verliebt. Ein Liebhaber (Liebe um Liebe, I. 3), welcher glaubt, er werde wegen zu großer Armut die Geliebte nicht heimführen können, malt es sich mit schmerzlicher Wollust aus, wie er an unglücklicher Liebe zu Grunde gehen werde: „Aendert sich's mit uns nicht, — nun — so nimm einen andern — in Gottes Namen! Aushalten kann ich's dann nicht mehr auf der Welt — aber du bist doch glücklich. — Vergessen wirst du mich nicht, das weiß ich. Und gräme ich mich zu Tode, so trägst du mir die bunte Krone nach auf mein Grab." Wie Millers „Siegwart", Rousseaus „St. Preux" und Goethes „Werther", so irrt auch bei Iffland der Mann, der das geliebte Mädchen nicht zur Frau bekommen kann, ruhelos in der Welt umher.

Der abgewiesene Freier, der weiter keinen künstlerischen Zweck hat, als weichmütigen Seelen in wehmutsvollen Tönen sein trauriges Los zu schildern, findet sich bei Iffland in mehreren Exemplaren. Wenn man sich diese Figur noch mit dem Wertherkostüm bekleidet denkt, wenn sie also mit der am tiefsten wirkenden dichterischen Gestalt der ganzen Zeit verknüpft wird, so ist leicht einzusehen, daß Jfflands Zeitgenossen eine geschickte Spekulation auf den Zeitgeschmack für Poesie halten konnten. Der thränenden Angesichts mit seinem Korbe abziehende Freier ist in Jfflands Dichtung meist ein außerordentlich edler Mensch, der von dem geliebten Mädchen nur zurückgewiesen wird, weil dieses — ebenfalls außerordentlich edel — z. B. ihren Vormund so sehr verehrt, daß es ihn nicht verlassen will, oder weil es den Bruder des Bewerbers liebt. Um den rührenden Eindruck noch zu steigern, läßt er einen Liebenden den Ehekontrakt seiner Geliebten zur Heirat mit einem andern selbst aufsetzen, oder ein abgewiesener edler Freier führt die Geliebte dem glücklichen Nebenbuhler eigenhändig zu. Ein anderer segnet den Mann, der einst das Herz seiner

Angebeteten besitzen wird; er selbst aber „will auswandern, schweigen, leiden und sich freuen, wenn es aus ist". — —

Die vorstehende Skizze mag genügen, um den Leser einen Blick in die Empfindungswelt Ifflands thun zu lassen. Eine ausführliche Behandlung der dramatischen Schöpfungen des Rührvirtuosen findet sich in dem Buche des Verfassers „Das Iffländische Rührstück, ein Beitrag zur Geschichte der dramatischen Technik". Darin sind sämtliche Rührstoffe und -Gestalten Ifflands zusammengestellt und es ist nachgewiesen, daß in seinen Bühnenwerken Aufbau der Handlung und Anordnung im Drama, sowie scenische und sprachliche Wirkungsmittel konsequenter Weise dazu verwandt sind, Rührung zu erregen.

Groß ist die Anzahl der Iffländischen Gestalten, aber die Welt ihrer Empfindung ist eng und klein; wohl hat er die Konflikte, die innerhalb eines Familienstückes aufzuwerfen sind, mit höchster Geschicklichkeit nach allen Seiten hin ausgenützt, aber sie sind alle in einseitiger Rührfärbung abgetönt. Iffland stand nicht über seinen Stoffen, er griff nicht mit souveränem Geiste in die Geschicke seiner Gestalten ein, sondern er war befangen von seiner eigenen Schöpfung, er schuf nur nach seinem Ebenbilde und er selbst war allzu sehr vom Geiste seiner Zeit ergriffen.

Seine Kunst konnte daher nicht dauern; viele seiner Gestalten verloren schon bedeutend an Wirkungskraft, wenn sie ein anderer als Iffland selbst auf der Bühne verkörperte; die meisten seiner Werke sind vergessen, sind vom Geiste einer neuen Zeit verschlungen und entwertet worden. Und wenn hier und da einmal seine „Jäger" eine ephemere Auferstehung feiern, so weinen nur diejenigen sentimentale Thränen, die mit ihrem ganzen Wesen in der Empfindsamkeitsperiode stehen geblieben sind.

Rührung war die Seele seiner Kunst und die Thräne sein vornehmstes künstlerisches Requisit.

Arthur Stiehler.

Täuschende Erinnerung.

Schau ich in entlegene Zeit zurück,
Dann dünkt mich, ich sähe entschwundenes Glück,
Wenn auch in keinem Lebensjahr
In Wahrheit je ich glücklich war!
Was fernher leuchtet in goldigem Schein,
Wie sinkender Sonne Prangen,
Kann nur der Jugend Nachglanz sein
Am Weg, den ich traurig gegangen.

Maximilian Bern.

Von den drei Reiherfedern.

Vor ein paar Jahren war es, da vollzog sich in Hermann Sudermanns Streben und Dichten eine entscheidende Wandlung. Es war der Tag, an dem er sich, wie er selbst erzählt hat, entschloß, statt des geplanten „Salome"-Schauspiels lieber eine „Johannes"-Tragödie zu schreiben. Die Aufgabe, des Täufers Ende dramatisch zu gestalten, hatte ihn zu Anfang vornehmlich des pikanten Gegensatzes wegen gereizt, der sich zwischen dem asketischen Verkünder Christi und den lockeren Damen vom Hofe des Herodes ergeben mußte. Nun ergriff und läuterte ihn die Majestät seines Stoffes. Das Thema Johannes zog ihn an, und die inneren Erlebnisse seines Helden wurden ihm mit einem Male wichtiger als die äußeren. Aber es war schon zu spät. Der erste Plan hatte bereits zu tief Wurzel geschlagen, er ließ sich nicht mehr verbannen. So kam ein unnormales Kind zur Welt, ein Zwitterstück, halb tief psychologisch, halb brutal effektvoll. Es waren zwei heterogene Elemente da, die sich nicht organisch miteinander verbinden konnten.

Das Resultat der Bemühungen des Dichters war damals ein merkwürdiges: was er erstrebt hatte, das Psychologische, war ihm mißlungen; was er hatte vermeiden wollen, das Effektvolle, war ihm geglückt! Und der Erfolg entsprach diesem Resultat. An dem alten Sudermann hatte das Publikum seine Freude; den neuen Sudermann verstand es nicht, doch es war ihm nicht gram, des alten wegen! Ja, im Gegenteil: sein raffinierter Geschmack faßte die Stellen, da der Neue sich zeigte, nur als eine aufregende Retardation auf, bevor der Alte wieder hervorkam und mit ihm der gewohnte und geliebte Sensationsschauer eintrat, dessen Genuß nun um so größer war! So klatschte es zum Schluß und nahm das Ganze en bloc an. Der Dichter aber scheint sich einer verhängnisvollen Täuschung hingegeben zu haben. Er glaubte wohl, er habe seine Absicht erreicht und man habe ihn richtig verstanden, und er beschloß, auf dem neuen, schwierigeren, allerdings auch ehrenvolleren Wege weiter zu schreiten.

Sein jüngstes Werk ist das erste, das von Anfang an nach den neu gewonnenen Prinzipien gearbeitet ist. Das Gedicht von den drei Reiherfedern sollte frei bleiben von der romanhaften Komposition, der bretternen Anhäufung spannender Begebenheiten, den unnatürlichen Aufregungen der früheren Werke. Ihm fehlen in der That fast alle Reste des alten Sudermann, und ihm mußte darum — auch der Erfolg fehlen. Abermals mißlang ihm, was er erstrebt hatte. Aber diesmal gab es keinen Ausgleich. Vergeblich suchte das große Publikum nach „seinem" Sudermann.

Allerdings, was er an Erfolg einbüßte, gewann er an Hochachtung. Die „Litterarischen" erkennen voll innigen Mitgefühls das heiße Bemühen des Dichters, aufwärts zu steigen. Er hat zu seinem Schrecken plötzlich erkannt, daß er sich trotz der Lobpreisungen einer urteilslosen Gemeinde bisher in den Niederungen der Poesie aufgehalten hat. Der Nebel ist von seinen Augen gefallen, und sein erstaunter Blick gewahrt die steilen Höhen des Parnaß, die sich über ihm auftürmen. Mit einem Schlage wird er gewahr, daß die ihn getäuscht haben, die ihm einreden wollten, er habe den Gipfel schon erklommen, und daß er selbst sich belog, als er ihnen glaubte. Und nun läßt er verächtlich die Gegenden zurück, wo lauter Beifall ihn vordem umjubelte, und klimmt empor mit unsäglicher Anstrengung. Aber wo die Genies lachend und schwindelfrei bergan gehen, da muß er auf allen Vieren rutschend klettern, und an dem steinigen Geröll des Weges, an dem dornigen Gestrüpp, das den Boden überwuchert, reißt er sich die Hände blutig. Er hat einen Leidensweg begonnen und kann ihn nicht mehr meiden. Wer in das blasse, nervöse Gesicht dieses Mannes gesehen, der sich am Abend der Erstaufführung vor der hochachtungsvoll klatschenden Zuhörerschaft verneigte, dem konnte es nicht verborgen bleiben, was er durchgemacht hat. Doch was kann solche „Hochachtung", solche Anerkennung des Wollens einem Dichter gelten! Dem Menschen in ihm vielleicht ein wenig, dem Künstler sicher gar nichts! Denn in der Kunst hat letzten Endes, noch anders als im Leben, nur das Können, nicht das Wollen Bedeutung.

Wenn man das Märchen von den drei Reiherfedern wiedererzählt, wenn man von dem Prinzen Witte berichtet, den eine unklare Sehnsucht rastlos in die Ferne treibt, den die wahnwitzige, blind machende Gier nach einem Ideal die Realität des Lebens vergessen läßt, daß er das Glück nicht sieht und ergreift, als es neben ihm steht; wenn man die Fabel analysiert, die der Dichter vorträgt, um uns seines Helden Wesen erkennen zu lassen, so kann man sich eines starken Eindrucks nicht erwehren. Ob Sudermann diese sinnvolle Geschichte und ihre sinnvollen Einzelheiten selbständig erfunden oder einer Quelle entnommen hat, bleibt sich gleich; ihre Wahl und ihre Verwendung imponieren unter allen Umständen. Es scheinen sich prächtige Scenen zu ergeben. Wie der Märchenprinz, begleitet von seinem getreuen Knecht, dem Recken Hans Lorbaß, ausgerüstet mit den drei Federn des heiligen Reihers und dem geheimnisvollen Zauberspruch der Begräbnisfrau, in die Weite zieht. Wie er, scheinbar zufällig, eine Krone und das Weib seiner Sehnsucht und sein Glück gewinnt, ohne daß er es merkt. Wie der Verblendete aus aller Liebe, die ihn umgiebt, aus aller Herrlichkeit, die überreichlich ihm zuteil wird, fortstürmt, dem nichtigen Trugbilde nachzujagen, und wie er, nach Kämpfen und Gefahren, müde und mürbe wiederkehrt, den Leib bedeckt mit Narben, das Herz voll grimmiger Enttäuschungen. Wie er zu spät, zu spät den grausen Irrwahn seines Daseins erkennt und mit einem wehmütigen „Umsonst!" das Ganze ausklingt — das alles, dünkt uns, drängt nach dichterischer Gestaltung.

Der Märchencharakter der phantastischen Handlung läßt manche Einwände verstummen. Sonst könnte man wohl über vieles rechten. Der ganze Reiherfeder-Zauber hält der nachprüfenden Logik nicht stand. „Verbrennst du die erste der Federn", so kündet dem Prinzen, der das höchste Weib begehrt, die Begräbnisfrau, „so wirst du im Dämmer ihr Bildnis schauen." Aber dann: „Die zweite der Federn — merk es dir gut! — wird sie in Liebe mit dir vereinen; verbrennst du sie einsam in schweigender Glut, muß sie nachtwandelnd vor dir erscheinen." Mit Nr. 1 macht Prinz Witte schlechte Erfahrungen. Das Bildnis ist nicht zu erkennen; er ist so klug als wie zuvor. Warum versucht er es nicht in der nächsten Nacht mit Nr. 2? Auch Sudermann ist diese Schwierigkeit nicht entgangen; er hat eine Art von Begründung versucht. Der König Witte des dritten Aktes erinnert an den letzten Spruch: „Und bis die dritte

in Flammen verloht, Reckſt du nach ihr die ſehnenden Hände. Der dritten Vernichtung bringt ihr den Tod, Drum hüte ſie wohl und denk' an das Ende." Und er ſetzt dem wackern Hans auseinander:

Drum hab' ich mit meiner That geſäumt,
Bis daß es dem Wiedererlöſten glücke,
Ohne des Zaubers lähmende Tücke
Aus eigner Kraft, mit eignen Sinnen
Das Weib, von dem ſeine Seele träumt,
Sich zu erſpähen und zu gewinnen.

Aber dadurch wird nichts klarer! Die Schwierigkeit iſt nicht im mindeſten gehoben. Denn wenn Witte „ohne des Zaubers lähmende Tücke" ſein Idealweib zu erringen hoffte, — nun ſo brauchte er ja den ganzen Zauber nicht! Er hätte dann gar nicht nötig gehabt, die gefahrvolle Fahrt zu der einſamen Inſel, wo der Reiher hauſte, zu unternehmen! Doch da er ſie nun einmal hat — —! Ich hätte beſtimmt Nr. 2 früher verbrannt, und ich möchte wetten, wenn man eine Enquete veranſtaltete, würde niemand eine andere Antwort geben. Hätte Witte ſeine Erſehnte wenigſtens einmal nachtwandelnd geſehen, ſo hätte er doch, ſelbſt wenn ſie gleich wieder verſchwände, einen Vorteil. Er hätte dann wenigſtens für ſeine Entdeckungsfahrt einen ſehr brauchbaren Anhaltspunkt!

Es mag auf den erſten Blick kleinlich erſcheinen, ſo zu rechnen, und mag roh erſcheinen, ſo nüchtern in dieſe Märchenwelt hineinzufaſſen. Aber die Welt der Märchen liegt nur außerhalb unſerer Erſcheinungswelt, nicht außerhalb unſerer Logik. Und überdies iſt das nur ein Beiſpiel für viele; denn es ließen ſich dieſem unklaren Punkte noch zahlreiche weitere anreihen.

Dennoch wollen wir es damit nicht ſo genau nehmen. Schon deshalb nicht, weil aus jener Unklarheit die ſchönſte Scene des Dramas hervorging: da, dem Zauber gehorchend, die Königin vor Witte erſcheint, während der Bethörte den Sinn der Erſcheinung nicht faßt und unmutig in der Gattin nur die Störerin ſieht, die ihn um ſeine Hoffnung betrog; denn „einſam", ſo hieß es ja, müſſe er ſein, um die verheißene Wonne zu genießen.

Aber die Ausgeſtaltung dieſer ſchönen Scene iſt zugleich eine Probe für die Unzulänglichkeit des ganzen Werkes. Denn ſelbſt hier iſt es dem Dichter nicht gelungen, das Menſchliche, allzu Menſchliche des Problems auch menſchlich vorzuführen. Man ahnt wohl von ferne den feinen poetiſchen Sinn, aber auch hier bleibt ſchließlich alles in der Abſtraktion ſtecken. Und damit kommen wir zum Haupt- und Generalfehler der Dichtung. Im Anfang war hier die Idee! Und ſie blieb ſouverän bis zum Ende. Sudermann hat keine einzige von allen den Begebenheiten, die ihr dienen, klar erſchaut. Sein Blick war getrübt, von des Gedankens Glanz geblendet. Die ganze Geſchichte iſt nicht „geſehen", ſie iſt erdacht, ergrübelt. Keine buntbewegten Bilder ziehen vor uns auf, ſondern eine Reihe von Dialogen, übermäßig vollgepfropft mit einer verzwickten Symbolik voll zerfließenden Tiefſinns. Kein friſcher, freier Zug iſt zu ſpüren. Kaum eine Stelle wird der Suchende finden, wo alles das, was unter der Oberfläche ſchwebt und wogt, aus den Tiefen auftaucht und zu ſinnfälliger Erſcheinung gelangt. Wohl erhält oft ein kluger Gedanke eine ſchöne und originelle Form. Aber die Figuren ſind nur Perſonifikationen im Dienſte dieſer Gedanken geworden, keine Perſonen, keine Menſchen von perſönlichem Leben. Nicht nach der „Klarheit" von Ludwig Fuldas Märchendramen ſehne ich mich, wo alles ſtimmt und alles ohne Reſt aufgeht wie ein algebraiſches Exempel. Es ſind die ſchönſten Dichtungen, die etwas zum Weiterdenken hinterlaſſen. Doch es darf nicht alles aufs Weiterdenken geſtellt ſein. Ebenſo wenig wie alles nur auf ſinnfällige Erſcheinung geſtellt ſein darf. Die Poeſie iſt die Vermählung des Sinnlichen

mit dem Geistigen, eine heilige Ehe, die nicht durch Ziviltrauung und Priestersegen nach dem Gesetz, sondern durch die stürmische Gewalt einer Naturkraft geschlossen wird. Dieser Naturkraft Wirken wollen wir fühlen.

Im Faust-Märchen steckt sicherlich ebenso viel Sinn wie in der Mär von den drei Reiherfedern. Aber man bedenke einmal, wie ein Gottbegnadeter das poetisch verwertet hat! Goethes Gedicht giebt jedem Verständnis und jedem Standpunkt das Seine. Dem Grübler giebt es höchste Weisheit, dem Unkundigen lebendige Anschauung und damit zugleich, ihm selbst vielleicht ganz unbewußt, ein Gefühl vom tiefsten Inhalt, dem Wissenden aber beides und alles, je nachdem er es betrachtet. Wir brauchen nicht einmal dies größte Beispiel. Auch in der „Versunkenen Glocke" grüßen wir die schöpferische Kraft; ja selbst in Wilbrandts „Meister von Palmyra", der wahrlich noch um viele Stufen tiefer steht, spüren wir einen Hauch davon, obschon sich auch hier die Idee in den Vordergrund drängt. Aber Sudermann ist es nicht gelungen, seine Gedanken künstlerisch zu bilden, geschweige denn, sie dramatisch zu gestalten. Er hat mit heiligem Ernst, vielleicht allzu ernsthaft und fleißig, sein Thema hergenommen und in sich verarbeitet; doch als er sprechen wollte, versagte ihm die Zunge. Er hat sich vor einen Marmorblock gestellt und eine Gestalt mit einzelnen Punkten leise angedeutet, aber er hat nicht mit der Kraft und der Fröhlichkeit des Genies eine plastische, runde, volle Figur aus dem Stein herausgeschlagen.

Ihn ergriff die Zeitkrankheit der ungestillten, klagenden Sehnsucht. Unserer wirren Uebergangsepoche schwächliches Fragen nach dem Kommenden, unser unsicheres Suchen hätte dieser Prinz verkörpern können, wenn er ein Körper von Fleisch und Bein geworden wäre und nicht ein mühselig gebrauter Homunculus; wenn der Dichter etwa ihn so fest und sicher auf zwei Menschenfüße gestellt hätte wie den starken Hans Lorbaß, diesen Mann von einer Art, die auch uns heute Not thut. Das war eine glückliche Stunde, als Sudermanns Muse dieser Prachtgestalt das Leben schenkte. Die ist nicht ergrübelt und ausgerechnet, die ist gezeugt und geboren, dichterisch angeschaut. Und nun lebt sie und geht zwischen den Unlebendigen umher, jeder Scene, da sie auftritt, eine markige Stütze, unverwüstlich, als führe sie in ihrer frohgemuten Thatenlust und Lebensfreude ein eigenes Dasein, das nicht mehr vom Dichter abhängig ist. Aber dem komplizierten Charakter von Hans Lorbaß' Herrn konnte dieser nicht beikommen. Die mittelbare, feine Seelenmalerei ist Sudermanns Sache nicht. Wenn er nicht unmittelbar sein kann, voll Ueberdeutlichkeit und unterstreichender Absichtlichkeit, leidet er Schiffbruch. Kein Mensch kann ohne angestrengtes Studium des Täufers Johannes inneren Kampf erkennen, und wenn er den Stein gegen Herodes aufhebt, um ihn gleich wieder sinken zu lassen mit den Worten: „Im Namen dessen, der — mich — dich — lieben heißt —", so fehlen uns im Augenblicke hundert notwendige Brücken, tausend unentbehrliche Verbindungsfäden. Und keiner hat sobald ein klares Bild von dieses Prinzen Witte Zweifelqualen. Der Dichter wollte zu viel für seine Kräfte geben und gab darum zu wenig. Plötzlich, ehe man sichs versieht, schlägt der Tiefsinn der Symbolik um und wird zur Trivialität. Mit einem Male erscheint alles gar simpel; nicht einfach, sondern flach. Und mit dem Stoff sinkt auch die Form, und die Verse werden zu holperig gereimten Banalitäten.

Sudermann hat sich gegen die von allen Seiten andringenden Schwierigkeiten gewehrt wie ein Held. Mit eiserner Beharrlichkeit, das merkt der aufmerksame Hörer und Leser nur zu sehr, hat er versucht, ihrer Herr zu werden. Er hat mit einer übermächtigen Aufgabe gekämpft, der er nicht gewachsen ist, der seine Kräfte nie gewachsen sein werden. Es handelte sich freilich um eine entscheidende Probe. Er sollte zeigen, ob er ein Genie sei, nicht nur ein Talent. Und so rang er mit seinem Problem: Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!

Aber er ward nicht gesegnet!

Max Osborn.

Bernhard Baumeister.

„Nichts iſt groß, was nicht wahr iſt!“ — Dieſen Wahlſpruch hat Bernhard Baumeiſter unter ſein Bildnis geſchrieben. Er iſt ſo einfach und ſchlicht, ſo feſt und beſtimmt wie der Menſch ſelbſt, der in ihm ſein künſtleriſches Glaubensbekenntnis zuſammenfaßte. Treu iſt er dieſem Worte geblieben, treu ſich ſelbſt, und nichts vermochte ihn zu beirren. Wenn das Ziel des irdiſchen Strebens vollendete Ausbildung der Individualität iſt, ſo hat Baumeiſter es erreicht, fremde Einflüſſe haben ihn nie berührt, er wies kurzweg zurück, was mit ihm nicht harmonierte. So iſt ſein künſtleriſcher Entwickelungsgang ein Aufblühen des geſunden Keimes, ein regelmäßiges Wachſen, getrieben von inneren Säften, bis der Baum weithin ſchattend daſtand. Jeder Verſuch einer Veredelung, einer künſtlichen Umwandlung wäre nur vom Uebel geweſen. Eine Natur, ſo ſchaffensfähig, daß ſie ſich der ſchöpferiſchen Kraft nähert, ſo Kunſt in ihrem innerſten Weſen, daß ſie keiner Künſte bedarf, ſteht der Meiſter heute in erneuter Friſche vor uns. Er hat manche Kämpfe mit ſeinem rebelliſchen Körper ausgefochten, gar viele Monde war er ſchon der Bühne entzogen, auf der es uns dann immer dunkel und traurig zu werden ſchien; aber immer wieder errang er den Sieg, ſeine geiſtige Kraft zwang die widerſpenſtigen Glieder, ihn weiter zu tragen. Bei jeder Rückkehr ſchien er größer, durchgereifter; wie dem Rieſen Antäus gab ihm die Berührung mit dem Irdiſchen verzehnfachte Stärke. Wer ihn vor kurzer Zeit, nach mehr als einjähriger Abweſenheit auf die Scene treten, nein: fliegen ſah, wer da den Wachtmeiſter Paul Werner wieder die fröhlichen Grußesworte in ihrem ſchmetternden, ſo vertrauten und ſo ſchwer vermißten Klange hervorjubeln hörte, der fühlte die volle künſtleriſche Jugend dieſer unzerſtörbaren, einzigen Natur, die in dem Augenblicke ganz ſich entfaltete, wo ſie ihrem ureigenen Boden ſich von neuem einverleibte. So halten wir heute noch in Bernhard Baumeiſter nicht die große, dankbar geehrte Vergangenheit feſt, ſondern friſcheſtes Leben, triebkräftigſtes Sprießen. Eines der herrlichſten Wunder ſind wir gewürdigt mitzuerleben.

Es hat keine Generation von Burgtheaterbeſuchern gegeben, die ſich nicht an ihm erquickt hätte, und ſelbſt der modernſte der Modernen wagt es nicht, an ſeiner Größe zu rütteln. Er ſteht über aller Schule und Tradition, iſt Schule und Tradition in ſich ſelbſt. Wenn man techniſche Fertigkeiten als die wahre Kunſt anſieht, wird

Digitized by Google

Baumeister bescheiden hinter viele seiner Berufskollegen zurücktreten müssen; auf die Nüancenjagd ist er niemals gegangen. Er faßt seine Rolle schlankweg aus dem Ganzen, spielt sie aus seinem vollen, kräftig schlagenden Herzen heraus, und ein Kunstwerk ersteht, aus einem Gusse, übermächtig wirkend. Und damit stellen sich auch Einzelheiten von einer Feinheit ein, die der klügelnde Verstand vergebens gesucht hätte. Wenn er als alter Vockerat in den „Einsamen Menschen", nach Haus zurückkehrend, das alte Frauchen entgegentrippeln sieht, streckt er ihm die Arme entgegen und schreitet langsam vor, mit behaglich lockenden Kurrtönen, die unter Thränen lächeln machen. Das sind Dinge, die man nicht suchen kann, die muß man finden. Und gesucht hat Baumeister niemals. So giebt es eine Reihe von Rollen, die er gespielt hat und die ihm nicht gelungen sind, damit wars aber auch aus. Für denjenigen, dem die Schauspielkunst eine Kunst der Verstellung ist, kann Baumeister kein großer Künstler sein. Er giebt immer nur sein Wesen, er hat es ausgebildet, vertieft und verbreitert, er kann es aber keinen Augenblick verleugnen. Aber welchen Genuß bereitet es, dieses Wesen kennen lernen zu dürfen, wie unmöglich erscheint es, diesen üppig quellenden Reichtum ausschöpfen zu können. Wenn er sich schon ganz geoffenbart zu haben schien, kam immer noch etwas Neues nach. Auf der andern Seite ist Baumeister auch nicht das, was man einen großen Rhetoriker nennt. Daran hindert ihn schon der harte Kampf, den er zumeist mit dem Text seiner Rolle zu führen hat. Aber da jedes Wort aus dem Innersten kommt, hat es eine seltene Kraft der Ueberzeugung, er wird beredsam, weil er mit dem Herzen zu überreden versteht. Man glaubt ihm, und so wird auch die längste Rede aus seinem Munde zum treffenden Kernspruch. Und eine in ihrem Maße so unendlich reiche Geste begleitet sie. Was Ludwig Gabillon über seinen Volker in sein Tagebuch schrieb, gilt für alle seine Rollen: „Er macht das ohne Technik, er kann die Rolle kaum auswendig, aber das Individuum ist gewaltig."

So möchte man Bernhard Baumeister einen Sokrates der Schauspielkunst nennen. Der Grundsatz des Nichtwissens als höchste Aeußerung der Weisheit ist der Inbegriff seiner schauspielerischen Persönlichkeit.

Bernhard Baumeister ist am 28. September 1828 zu Posen geboren. Sein richtiger Name ist Baumüller. Sein Vater war preußischer Beamter, aber zahlreiche Mitglieder der Familie gehörten der Bühne an, sein Bruder Wilhelm, der in Norddeutschland als Heldenspieler einen angesehenen Namen hatte, mag unmittelbar auf seine Berufswahl vom größten Einfluß gewesen sein. In früher Jugend kam Bernhard nach Berlin und tummelte sich am Schiffbauerdamm. 1843 begann er neben dem Bruder in Schwerin als Chorist: „Ein junger, bildhübscher Bursche, schon damals etwas rundlich" sagt Gabillon von ihm, der auch den großen Beifall, den er als Schüler im „Faust" fand, schildert. 1846 ist er in Stettin als jugendlicher Liebhaber. In diese Zeit mögen wohl auch die Wanderzüge durch Pommern und Rügen fallen, von denen er gerne noch heute erzählt. Köstlich ist die Geschichte, wie die kleine Truppe einmal die „Jungfrau von Orleans" — auf einem Billard aufführte. Er stieg schnell aufwärts, 1847 gings nach Hannover, 1850 nach Oldenburg, wo er als Marc Anton, Mortimer und junger Klingsberg begann. 1852 gelangt er ans Burgtheater. Im Mai gastiert er in vier, keineswegs glücklich gewählten Rollen. Die „Theater Zeitung" berichtet über sein erstes Auftreten in einem Stücke „Der Landwirt" von Amalie von Sachsen: „Sein Spiel ist warm, frisch, ohne Theatercoups und Effekthascherei weiß er unser Herz tief zu rühren. Wir müssen ihn in andern Rollen noch sehen, um zu erkennen, worin seine Stärke sei, denn eine Schwäche dürfte bei solcher Gewandtheit und solchem Studium der Charaktere kaum vorkommen." Die weiteren Rollen finden weniger Beifall, obwohl der Erfolg nicht bestritten wird. „Sein Organ" heißt es, „bewegt sich in wenig Tönen" und mit Recht wird getadelt,

Digitized by Google

Der Erbförſter

daß er ſich keine beſſere Rolle als den „matten“ Flavigneul im „Damenkrieg“ ausgewählt. Es ſollte noch eine Weile dauern, bis er den köſtlichen, in ſeiner diskreten Komik unübertrefflichen Grignon in dieſem Luſtſpiele darſtellen durfte. Zunächſt ſtand er in zweiter Reihe, Fichtner verrammelte ihm den Weg zu den erſten Liebhaber- und Bonvivant-Rollen. Er ſelbſt hätte wohl damals noch ungläubig gelächelt, wenn man ihm das Rollengebiet Anſchütz' als die Höhe ſeiner Zukunft bezeichnet hätte. Er tappt überall herum: Carl VII. in der „Jungfrau von Orleans“, Lorenzo im „Kaufmann von Venedig“, Claudio in „Viel Lärm um Nichts“, Brackenburg im „Egmont“ ſind neben einer Reihe von Luſtſpielrollen die wenig dankbaren Aufgaben, welche ihm das Burgtheater ſtellt. Bedeutſamer ſind der Sittig in „Bürgerlich und Romantiſch“, der Andres im „Erbförſter“, der Valentin im „Sonnwendhofe“. Einen kühnen Verſuch machte Laube mit dem jungen Schauſpieler, indem er ihm den Thumelicus im „Fechter von Ravenna“ vertraute, gegen den Willen des Autors, der an Joſeph Wagner gedacht hatte. Der Erfolg gab Laube Recht, dem „ſo ein heldenmäßiger Naturburſche, der kein großes Bündel Bedeutung mit ſich trägt,“ als der Geeignetſte erſchienen war. Erſt als die Alten vom Schauplatze verſchwunden waren, rückte Baumeiſter etwas vor. Er brachte nur jene Reihe von Geſtalten, auf die hin Laube in ſeiner Geſchichte des Burgtheaters das zuſammenfaſſende Urteil abgiebt: „Herr Baumeiſter hat als kopfſchüttelnder Liebhaber begonnen und allmählich ſeine Entwickelung gefunden in fröhlichen Lebemännern und behaglichen Charakteren, welche ein gefälliges Herz haben und gute Laune. Er iſt ſchauſpieleriſch ſehr wohl begabt und ſchwächt ſeine angenehmen Wirkungen nur zuweilen dadurch, daß er wunderlich abkürzt, wo er ſich ausbreiten ſollte. Sein Talent hat eine kurz witzige Neigung zum Aphoriſtiſchen.“ Dieſe Anerkennung klingt nicht übermäßig begeiſtert; aber dieſes „Aphoriſtiſche“, das heute als ſein charakteriſtiſcher, lebensvoller Zug in Tragik wie in Komik erſcheint, war dem ſchweren Pathos des damaligen Burgtheaters fremd; daß er ſich an dieſem ſchulen durfte, verlieh ihm erſt die notwendige Breite für die großen Geſtalten, die ihm die Zukunft aufbehalten hatte. Weder Laube, noch zunächſt Dingelſtedt haben, ſo viel ſie ihn auch beſchäftigten, ſein Reich eigentlich erweitern helfen. Mit Spannung ſieht Laube einem Falſtaff von ihm, nach Anſchütz und Beckmann, entgegen. „Er iſt ſeinem Weſen nach trefflich geeignet, ſeinem Vortrag nach gar nicht. Sein Vortrag iſt die Abkürzung in allen möglichen Formen, er iſt imſtande, die charmanteſten Sachen unbeſehen in die Taſche zu ſtecken. Er hat den Spaß davon empfunden; er hat aber keine Rückſicht darauf genommen, ob der Zuhörer auch genug merkt von dem Spaß. Falſtaff alſo, welcher durchaus breiten Vortrag braucht, kann ein Wunder wirkendes Exercitium für Herrn Baumeiſter werden.“ Laube ſelbſt aber hat ihn nicht mehr in dieſer Rolle herausgeſtellt. Viel früher ſchon war Baumeiſter über Bruder Martin, Metzler und Lerſe zur Titelrolle im „Götz von Berlichingen“ gelangt, ohne den Beifall der Kritik zu ernten. Die „Preſſe“ wenigſtens ſchreibt: „Herr Baumeiſter fand vor allem nicht den Ton, den die Rolle verlangt, und war von Anfang bis zu Ende faſt ohne jegliche Modulation. Derbe Tüchtigkeit kann man allerdings dieſem Götz nicht abſprechen, doch mit ihr allein iſt wenig gethan. Sogar die humoriſtiſchen Lichter, die der geſchätzte Künſtler ſonſt ſo friſch aufzuſetzen verſteht, mangelten hier vollends.“ Und gerade dieſe beiden Rollen ſind es, in denen er auch vor der jungen Generation des Burgtheaters noch unter Dingelſtedt in vollſter

Digitized by Google

Größe erstand. Sprudelnd von Humor, grotesk und doch mit einem großen ritterlichen Zuge steht sein Falstaff vor uns, siegreich in seiner Frische, daß selbst das Bedenken, ob nicht der wesentliche Zug des Charakters, der Cynismus, allzu sehr zurückgedrängt erscheine, leicht zum Schweigen gebracht wird. „Ein solches Bild runden Behagens ist auf der deutschen Bühne wohl selten gesehen worden", sagt L. Speidel. Und sein Götz, das wäre so ein „Kerl" gewesen, dem der junge Goethe mit seinen Genossen freudig zugejauchzt hätte, in dieser kernigen Einfalt; welch befreiendes Lachen tönt bei seinen scharfen, schneidigen Repliken in den Verhörscenen; wie greift er an die Seele, wenn er mit seinen rührenden Ueberschlagtönen, welche der markigen Stimme erst den vollen Nachdruck geben, um den Verlust Weislingens klagt oder den geängsteten Kaufleuten den Schmuck mit einem „schönen Gruß von Götz" zurückstellt. Und doch waren diese beiden Aufgaben nur Etappen zur Höhe des Richters von Zalamea und des Erbförsters, die er beide erst Adolf Wilbrandt zu danken hat. Für die erstgenannte Rolle sei es mir gestattet, die meisterhafte Charakteristik, die Ludwig Speidel gegeben, heranzuziehen. Er schildert das breite ausgeglichene Behagen, mit dem die Figur einsetzt, wodurch der zweite Teil des Dramas, in dem sie aus der Ruhe tritt, um so gewaltiger wird. Im dritten Akte ist er an den Baum angebunden, die Tochter löst seine Fesseln: „Im Innersten zerschlagen, auf Rache sinnend, steht er neben seiner Tochter, den Kopf etwas gesenkt, ohne sein Kind anzublicken, den rechten Arm hängend, die linke Hand unter der Brust ruhend, als ob er sie im Nachsinnen da vergessen hätte. Indem er sich zum Gehen wendet, schaut er seine Tochter mit einem langen, schmerzlichen Blicke an. Da trifft ihn der Bote, daß er Dorfrichter geworden. Da steht Crespo wie angenagelt, fährt mit beiden Händen nach dem Herzen, dessen Krampf sich lösen will, und man sieht es, daß er schreien möchte vor Lust über die Wendung der Dinge, die seinem Rachewerk so förderlich entgegenkommt. Wieder erscheint er als Richter, streng, imponierend; doch will er den Hauptmann noch allein sprechen. Nun höre man, mit welcher eindringlichen Frage, immer rührender werdenden Stimme er sich bittend an den Hauptmann wendet, wie er sich ganz hinwegwirft, um den unbarmherzigen Mann ganz zu gewinnen. Wie er keine Wirkung sieht, sinkt er ins Knie und fleht den Mann mit Lauten an, die so ergreifend sind, daß sie einen Stein erbarmen könnten. Er kniet nicht mehr, er wirft sich hin, und wenn auch einmal der Zorn in ihm auflodert, so dämpft er ihn, doppelt rührend. Das letzte Wort ist gefallen; der Schuldige will nicht die Tochter des Bauern heiraten. Da, nach und nach hebt sich Crespo wie ein gereizter Löwe von den Händen auf die Beine, von den Beinen auf die Füße. Und siehe da, wie er den Richterstab wieder in die Hand nimmt, ist der Bauer gewachsen, er steht da, bis der Spruch gefällt und das Urteil vollzogen ist, in unnahbarer richterlicher Größe. Man muß das gesehen haben, um es zu glauben; denn Baumeister arbeitet mit so einfachen, leisen, unscheinbaren Mitteln, daß es unendlich schwer ist, seinem Spiele mit Worten beizukommen. Man ist seinem Crespo gegenüber fast nur auf das gemeinste Mittel der Kritik angewiesen, nämlich zu loben."

Und ähnlich ergeht es einem mit dem „Erbförster". Man könnte vielleicht finden, daß zuweilen die rauhe Rinde, die das warme Herz umkleiden soll, zu dünn ist; aber wie wäre das anders möglich, wo so reiche Empfindung nur auf den Augenblick wartet, um hervorzubrechen? In andern, noch viel härteren Gestalten, wie dem Musikus Miller und dem Odoardo Galotti, tritt dieser kleine Mangel noch viel deutlicher hervor. Aber hier giebt man sich sofort dem Vater gefangen, der in kindlichstem Tone von der kleinen Marie und ihrer wunderbaren Rettung zu erzählen weiß; die ganze Poesie des Waldes schlägt in jedem kurzen Worte und jeder strengen Miene durch, und wie ihm das Herz aufgeht vor seinem Forste, so dem Zuhörer vor dem Förster. Gemütlich heiter nimmt er den alten Streit mit Stein, einen kurzen

Augenblick klappt er zusammen, wie er sieht, daß es Ernst wird, sofort findet er die Ruhe im Gefühle seines Rechtes wieder. Die langen Reden werden zu bestimmten Ausrufen des Gefühls, der Zuhörer geht mit ihm bis zu seinen äußersten Ausschreitungen, weil er der starken, geraden Empfindung des Mannes folgen muß. Im Verhör mit Andres sucht er seine Fassung zu behaupten: die eine Hand trommelt krampfhaft auf den Tisch, die andere fährt vom Nacken gegen den Hals herab, den kalten Schweiß abzuwischen, ein kurzes Pfeifen tönt von den zusammengepreßten Lippen. Aber er kann sich nicht zurückhalten: der Körper macht unwillkürlich den Kampf mit, von dem der Sohn spricht. Er sucht gleichgiltige Reden zu wechseln, da brichts auf einmal mit elementarer Gewalt heraus: „Andres, er hat dich — ich habs nie, und ein Fremder — ein — sag nichts Andres — ich versteh dich!" Und dann entfesselt sich der ganze Aufruhr der gemarterten Seele, zuerst in den bittersarkastischen Tönen, mit denen Ulrich vom treuen Nero spricht, dann in den mühsam verhehlten Thränen, die er, den Kopf in die Hände gestützt, in den weißen Schnauzbart vergießt. Schamhaft dreht er sich weg aus der letzten Umarmung seiner Marie, barsch sucht sein „Dummes Ding du" sie anzuherrschen, aber er vermag kaum die Worte deutlich zu artikulieren, und in seinen erzwungenen Scherz: „Und ein Tischchen, deck dich, ein Goldeselein schlag aus, und das Märchen ist fertig" perlen die Zähren. Und so folgt ein herrlicher Zug dem andern, bis hinauf zu dem furchtbaren Aufschrei beim Eintritt des totgeglaubten Andres, am schönsten gerade dadurch, daß man so schwer imstande ist, die einzelnen Momente dem festgefügten Ganzen zu entnehmen. Den Eindruck, den er, das Gegenteil eines Gastschauspielers, in dieser Rolle auf das fremde Berliner Publikum gemacht, hat Paul Schlenther in einem feinsinnigen Artikel der „Nation" (1895, Nr. 20) wiedergegeben.

Bernhard Baumeister bedurfte aber nicht der großen Aufgaben, um groß zu erscheinen; unzählig sind die kleineren Rollen, in denen er jedem, der ihn sah, unvergeßlich bleiben muß. Seinen Kent nennt David in dem schönen Jubiläumswerke: „Fünfzig Jahre Hoftheater" ein Urbild der deutschen Treue, ihm gleicht sein Volker in den „Nibelungen", sein Gottschalck im „Käthchen von Heilbronn". Kaum ein deutsches oder französisches Lustspiel konnte ganz auf seine Mitwirkung verzichten; neben dem Paul Raymond in der „Welt, in der man sich langweilt" steht der Rittmeister von Dedenroth im „Probepfeil", neben dem rührenden Michonnet der „Adrienne Lecouvreur" der bärbeißige Winkelmann der „Schmetterlingsschlacht", um nur einige frische Erinnerungen der letzten Jahre herauszugreifen. Nach einem von Herrn Archivar Alb. Jos. Weltner angelegten Rollenverzeichnis, das mir freundlichst zur Benutzung überlassen wurde, hat Baumeister in den siebenundvierzig Jahren seiner Wiener Wirksamkeit 480 Rollen gespielt, in denen er ca. 5200 mal aufgetreten ist.

Baumeister und Reimers

Bernhard Baumeister hat noch lange nicht alles gegeben. Das bewies er eben jetzt, als er seine Wiederkehr mit einer großen, neuen Rolle, dem Sartorius in Philippis „Das Erbe" feierte. Was der Verfasser dieser Gestalt nicht zu geben vermochte, er steuerte es aus Eigenem reichlich bei: wirkliche

Nichts ist groß, was nicht wahr ist.

Bernh. Baumeister

Größe. Ihm glaubte man den bedeutenden Menſchen, die hinreißende Perſönlichkeit, und manchmal war's als erſtünde das gewaltige Urbild der Figur in ihm wieder. Die Beweiſe phyſiſcher Kraft und Ausdauer, die er da brachte, verſtärkte er vor wenig Tagen wieder im „Erbförſter". So leben wir im feſten Glauben, daß er noch nicht ſein letztes künſtleriſches Wort geſprochen. Es mag komiſch klingen: aber von dem einundſiebzigjährigen Manne haben wir noch etwas zu erwarten. Wenn heute Laube wiederkehren könnte, er würde an Baumeiſters Entwickelung die Wahrheit ſeines Ausſpruchs über Schauſpielkunſt beſtätigt ſehen: „Der richtige Weg heißt: einfache Wahrheit von geiſtiger Kraft getragen."

Alexander von Weilen.

Photographien: Atelier Rudolf Krziwanek, Wien.

Amalie Joachim †.

Immer, wenn man nach einer Lapidarfassung kunstkritischer Urteile sucht, schwebt der Geist Hans von Bülows vorüber, der wie wenige es verstanden hat, scharfkantige Thesen aufzustellen, die sich gar nicht vergessen lassen und die, wenn sie auch keine logische Begründung zulassen, doch überaus markant wirken. Wir sprachen einmal über Amalie Joachim, die in Dresden gradezu wunderbar Beethovensche Lieder vorgetragen hatte. „Wissen Sie den Unterschied zwischen der Sembrich und der Joachim?" fuhr er heraus; „es ist derselbe Unterschied wie zwischen kanarisch und carrarisch." Unter kanarisch verstand Bülow die kanarienvogelhafte Trillerfähigkeit und Zwitscherseligkeit; die Joachim war ihm dagegen eine reine Stilgröße, „sie sang wie in carrarischem Marmor". Das Gleichnis ist fast erschöpfend. Der Halb- oder Unbildung hat bei Marmorstatuen immer „die Farbe" gefehlt. Der ästhetische Kenner weiß, daß bei Vollendetheit der Formenlinien die Farbe stören müßte.

„Sie sang in Marmor." Ganz recht. Aber das war doch mehr am Beginn ihrer Carrière als zu Ende der Fall. Das Leid schärft den Witz. Die Arme hat das Schattieren in einer harten Schule gelernt. Die Fülle von Reiz, welche zuletzt ihr wundervoller Liedergesang ausstrahlte, würde denjenigen in Staunen versetzt haben, der die Künstlerin etwa seit ihrer Hannoverschen Bühnenthätigkeit nicht gehört hätte.

Amalie Joachim entstammt der Wiege deutschen Gesanges: Oesterreich, der Steiermark. 1859 ist sie zu Marburg geboren und die ersten Eindrücke, von denen sie gern sprach, war das leidenschaftliche Quartettspiel im Vaterhause, bei welchem der Herr Rat Schneeweiß die Geige praktizierte. Sie selbst hielt diese Eindrücke für sich entscheidend und sang schon im zartesten Alter nach, was sie hörte. Sofort ließ der Vater ihr Unterricht geben, der aber an der Grenze der Kindheit abbrach. Die Familie wechselte den Wohnort, blieb zuletzt in Graz, und dort hörte Amalie so vortreffliche Bühnenleistungen, daß ihre Neigung zum Theater förmlich aufflammte, so daß sie mit 14 Jahren, und zwar in Troppau, als Sängerin bereits die Bühne

betrat. Sie nahm vom Familiennamen die Schlußsilbe als Künstlernamen und nannte sich Amalie Weiß. Bald kam sie nach Wien, sang aber mit der herrlichen Stimme unter Cornet und Eckert nur kleine Rollen, bis sie durch Dr. W. Gunz' Verdienst nach Hannover gelangte. Stockhausen lebte damals in Hannover und Joachim war Konzertmeister. Anfang der 60er Jahre in einem Hofkonzert waren wir Jungen außer uns, schwärmten und bewunderten: denn wie Amalie Joachim Beethovens Fidelio-Arie, wie sie dann auf der Bühne Fides und Orpheus sang, das hatte man kaum je gehört. Damals schon schränkte man das höchste Lob ein durch die Zusatzworte „aber kalt". Ja, hier kommen doch aber zwei heterogene Kunstrichtungen in Betracht. Daß Amalie Joachim dem fesselosen Subjektivismus z. B. des Wagnergesanges fremd gegenüber stand und allen Walküren zum Tro in priesterhafter Ruhe sang und spielte, mag ihr Naturell gewesen sein. Daß sie bei dem Objektivismus auch späterhin verblieb, war äußeres Schicksal. Bald nach den ergreifenden Erfolgen als Orpheus fand 1863 die stille Vermählung mit dem größten Beethovenspieler, mit Joseph Joachim statt. Bedingung der Ehe war ihr Rücktritt von der Bühne. Bedenkt man nun Joachims Richtung auf die klassische Stilgröße, so ist wohl klar, daß seine Gattin als Interpretin Händels und Bachs und als Liedersängerin Beethovens, Schumanns, und Brahms' die Wege ging, welche der modernen ekstatischen „Oper" entgegen laufen. Joachim stand R. Schumann und Joh. Brahms herzlich nahe, also abermals zwei Tondichter, welche das Theater und den Theaterapparat haßten. Für unsere teure Tote ergiebt sich aus der Luft, welche sie atmete, in Hannover wie in Berlin, die bestimmte Richtung. Einmal trat sie kürzlich nochmals als Orpheus auf die Bühne. Sonst gehörte ihr ganzes Leben dem Oratorium und Lied.

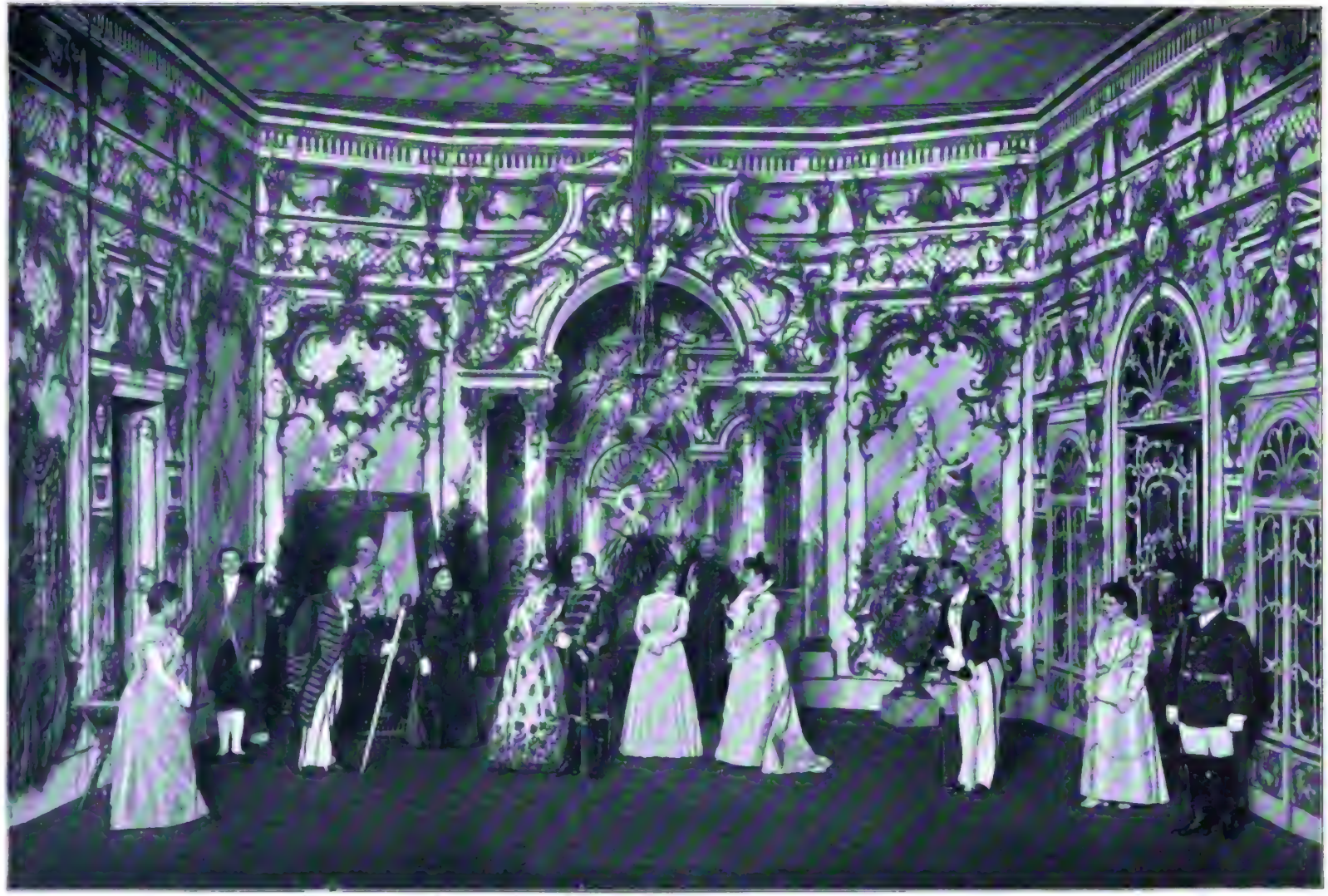
Und der Häuslichkeit — darf man hinzufügen. Denn ihrem Gatten und ihren Kindern (beide Töchter kommen als Sängerinnen neben der Mutter nicht in Betracht) widmete sie sich mit größter Hingebung. Daß dann eheliche Zerwürfnisse eintraten, daß diese zur Scheidung geführt haben, darf uns heute nicht beschäftigen. Mit Bewunderung und Achtung hat Josef Joachim stets von der geschiedenen Gattin gesprochen und in diesem Tone auch ihren Tod selbst angezeigt.

Was in der Heimgegangenen die Kunstwelt verloren, ist leicht zu erkennen. Alles drängt heute auf die Exaggeration. Die Künste sämtlich, auch die Musik, fiebern. Ginge das ins Ungemessene so weiter, so würde eine Zeit kommen müssen, in welcher wir unfähig wären, Gluck oder Mozart zu singen und zu verstehen. Daß diese Zeit nicht kommen wird, daß neben den überlebensgroßen Tongebilden des Giganten von Bayreuth auch die antike, die einfache prunklose klassische Schönheit Geltung behält, das verdankt man in der Praxis jenen Künstlern, welche — um nochmals Bülows Wort zu wiederholen — „carrarisch" zu singen verstehen und durch ihr eminentes Stilgefühl die Reihe unschätzbarer Lieder zum Leben emporführen, welche von Beethoven bis zu Schumann entstanden sind. Franz Schuberts „An die Leyer", „Am Meer", die „Winterreise", der „Schwanengesang" und die märchenhaft anmutvollen Müllerlieder hat die edle pastose Stimme von Amalie Joachim und ihre ernste Beseelung zu einer kaum mehr geahnten Wirkung in den Konzertsälen gebracht und der nervösen Menschheit gezeigt, daß die wahre Kunst, die uns Neuesten in Leidenschaftswolken verhüllt ist, ihre sonnenhafte Kraft noch voll besitzt. Wenn die Kunst das Licht des Lebens, dann war Amalie Joachim eine große Priesterin dieser Kunst, eine Lichtspenderin.

Dresden.

Ludwig Hartmann.

Photographie: Atelier Bieber, Berlin



„Hofgunst“, Lustspiel in 4 Aufzügen von Thilo von Trotha.

II. Aufzug. Schlußscene auf dem Neuen Theater zu Berlin.

Vicky: Ach so, eine Hofdame hat ja Generalsrang!

1 Fürstin Mutter (Alla Voller). 2 Der Fürst (Hans Waßmann). 3 Prinzeß Elisabeth (Paula Hochthal). 4 von Balden (Hans Kuhnert). 5 Exc. von Eichen (Resi Winkler). 6 von Roden (Friedr. Holthaus). 7 Hofdame (Clara Wenzel). 8 Hofjagdjunker (Matthias Claudius). 9 Gräfin Birkenfeld (Paula Carlsen). 10 Exc. von Molten (Claudius Mertens). 11 Vicky von Hohenstein (Leonie Callansky).

Nach „Bühne und Welt“ aufgenommen von Franz Ullrich, Berlin.

Claire („Hüttenbesitzer")
Atelier Schaarwächter

Berliner Bühnenkünstler.

VII.

Ein weiblicher Bühnenleiter. Das war es, was der Reichshauptſtadt bis zum vorigen Jahre noch fehlte, um in jeder Hinſicht als Weltſtadt gelten zu können, als moderne Weltſtadt, die ſich bewußt iſt, was ſie der Epoche der Frauenbewegung ſchuldig iſt. Daß Berlin dies Ziel erreicht hat, das verdankt es der Frau Dr. Beermann. Bühnenleiterin iſt dieſe Dame jedoch erſt ſeit einem halben Jahre, und was ſie in dieſer Stellung leiſtet, ob ſie als eine zweite Karoline Neuber in den Tempel der Geſchichte einziehen wird, das bleibe künftiger Beurteilung überlaſſen. Ehe ſie aber in den Eheſtand trat und nach dem Direktionsſcepter griff, war ſie längſt eine ruhmgekrönte Künſtlerin und glänzte mit ihrem Mädchennamen Nuſcha Butze in der erſten Reihe der Berliner „Lieblinge". Sie hat das Herz des Publikums mit ihrem Lächeln erobert, mit einem Lächeln, das nicht nur den Mund umſpielt, ſondern noch heller aus ihren Augen blitzt. Dies Lächeln iſt, wie ſie mit Othello ſagen kann, „der ganze Zauber, den ſie braucht". Aber es hat nichts Gemachtes, nichts Erkünſteltes, es iſt der natürliche Widerſchein eines reichen, ſonnigen Gemüts. Und die Kunſt Nuſcha Butzes wirkt denn auch vor allem auf das Gemüt, das Herz des Zuſchauers. Sie hat etwas Schmeichelndes, einen leiſen Zug von Koketterie, aber noch mehr echte Wärme und innerliche Liebenswürdigkeit, die immer von neuem berückt, eine Kunſt, die wie kaum eine andere auf die Bezeichnung „weiblich" im reinſten Sinne des Wortes Anſpruch machen darf. Unterſtützt wird das Lächeln Nuſcha Butzes durch ihre Stimme, die alle Regungen, ſoweit ſie aus dem Herzen ſtammen, mit unvergleichlicher Sicherheit zum Ausdruck bringt; eine Stimme, die ſo ſüß zu bitten, ſo ſchelmiſch zu locken, ſo klangvoll zu jubeln, und wenn es gilt, auch mit Ernſt zu heiſchen und zu zürnen weiß. Es iſt, wie geſagt, im weſentlichen eine Herzens- und Gefühlskunſt, mit der Nuſcha Butze den Zuſchauer umſpannt, aber ſie erringt ihre Wirkungen keineswegs auf Koſten des Geiſtigen. Mit der Empfindungskraft der Künſtlerin iſt ein kluger, überlegener Verſtand aufs glücklichſte gepaart; ſie weiß ſehr ſcharf und lebensvoll zu charakteriſieren. Nur das Phantaſtiſche, das Leidenſchaftliche und Ideelle in ſeinen höchſten Formen liegt außerhalb ihres Darſtellungsgebiets; die Extreme ſind nicht ihre Sache. . . Bevor Nuſcha Butze nach Berlin kam, war ſie in

Digitized by Google

Dörte Hempel („Eva")
Atelier „Löll"

Wiesbaden verpflichtet. Dieser Umstand in Verbindung mit dem Temperament der Künstlerin gab zu der Meinung Anlaß, daß das heitere Sonnenkind dem Rhein- und Weinland entstamme. Aber das war ein Irrtum. Allerdings grenzt die Heimat Nuscha Butzes unmittelbar an einen Weingau, aber von der edeln Säure, die hier gepflegt und gekeltert wird und die als Grüneberger weit und breit berufen ist, ist zum Glück in das Wesen der liebenswürdigen Frau nichts übergegangen. Glogau, die schlesische Feste, ist die Vaterstadt der Künstlerin. Schon frühzeitig, mit vierzehn Jahren, betrat Nuscha zum ersten Male die Bühne, und zwar in Augsburg. Von dort ging sie nach Bozen, später nach Innsbruck und Laibach. Ihr schlicht natürliches Spiel fand in immer weiteren Kreisen Anerkennung, so daß schließlich Direktor Steiner von ihr hörte und sie für das Theater an der Wien verpflichtete. Diese Bühne erlebte gerade ihre Glanz- und Blütezeit, mit Nuscha wirkten zusammen die Gallmeyer, sowie Girardi und Schweighofer. Die junge Künstlerin hatte mithin die beste Gelegenheit, zu lernen und in regem Wetteifer mit der Umgebung ihr Talent zu entfalten. Lange dauerte ihr Aufenthalt freilich in der Donaustadt nicht, es war ihre Bestimmung, in den Norden, von dem sie ausgegangen war, heimzukehren und dort sich zur Reife zu entwickeln. August Förster, der damals das Leipziger Stadttheater leitete, sah die Künstlerin, erkannte ihre Bedeutung und gewann sie für seine Bühne. Als er 1883 der Direktion entsagte, um in die Genossenschaft des „Deutschen Theaters" einzutreten, schied auch Nuscha von Leipzig und ging nach Wiesbaden an die dortige Hofbühne. Hier war es, wo sie im Sommer 1886 von Barnay entdeckt wurde, der eben sein Personal für das neu begründete „Berliner Theater" zusammenstellte. Obwohl Nuscha in Wiesbaden sehr gefeiert wurde, ließ sie sich doch leicht bereden, nach Berlin überzusiedeln, wirkt doch die Reichshauptstadt auf junge aufstrebende Künstler wie ein unwiderstehlicher Magnet. Dem ersten Auftreten Nuschas sah man im Berliner Publikum mit Spannung, aber auch mit Zweifel entgegen. Zeitungsnotizen, die einen allzu lauten Reklameton anschlugen und an denen die Künstlerin sicherlich keine Schuld trug, hatten verstimmend gewirkt. Aber Nuscha erschien, sie wurde gesehen und siegte. — Niemand entzog sich dem strahlenden Reiz ihrer Persönlichkeit, ihrem Lächeln, ihrer lebensvollen Frische. Ihre Hauptstärke entfaltete sie im Lustspiel, im klassischen wie im modernen; mit der gleichen Meisterschaft spielt sie in Molières „Tartuffe" wie in Scribes „Damenkrieg", in Mosers und in Fuldas Stücken. Unter ihre höchsten Leistungen — wenn sie nicht geradezu die höchste ist — rechne ich die Porcia im „Kaufmann von Venedig", eine Rolle, die für ihre Grazie, ihre Schelmerei, ihre kluge Ueberlegenheit wie geschaffen ist. Im Laufe der Jahre hat Frau Butzes Kunst an Reife und Feinheit noch gewonnen. Das trat erst vor kurzem wieder deutlich zu Tage, als die Künstlerin die Praxagora in der Aristophanischen Komödie vom Weiberstaat verkörperte, — in der Auffassung wie in jeder Einzelheit ohne Fehl und Tadel.

Heinrich Hart.

Gräfin von St. Aubonne („Wehe den Besiegten")
Atelier Schaarwächter

Digitized by Google

6 1 2 3 4 5

„Volgunst“, Luſtſpiel in 4 Aufzügen von Thilo von Trotha

IV. Aufzug. Schlußſcene auf dem Neuen Theater zu Berlin.

Vicky: — — Herr von Halden, na, da wären wir ja wieder ſo weit!

1 Der Fürſt (Hans Waßmann). 2 Gräfin Birkenfeld (Paula Carlſen). 3 von Roden (Friedr. Holthaus). 4 Vicky von Hohenſtein (Leonie Taliansky). 5 Leo von Halden (Hans Kuhnert). 6 Baron Hohenſtein (Willy Peters).

Für „Bühne und Welt“ aufgenommen von Franz Kullrich, Berlin.

Digitized by Google

Toilettenkünstlerinnen auf der Bühne.

Von Sidonie Grünwald-Zerkowitz.

„Sarah, wären Sie nicht „die Sarah Bernhardt", würden Sie eigentlich die genialste Schneiderin von Paris geworden sein, die Sie ja im Grunde auch sind" — sagte ich unlängst zu Sarah Bernhardt in ihrer Ankleideloge in Paris. — Sie hatte wieder eines ihrer selbsterdachten Toilettenwunder angelegt. — Ihre anwesenden intimen Freunde Sardou und die Malerin Abbema stimmten meinem Ausspruche bei.

Sarah bemerkte dazu mit leuchtenden Augen:

— „Und ich würde es mit Freude sein!"

Das muß heute eine moderne Schauspielerin sagen können von sich. Sie muß sich mit voller, wonniger Hingabe auf die Kunst verstehen, ihr Aeußeres mit der Rolle, die sie darstellt, künstlerisch richtig in Einklang zu bringen. Denn die Toilette gehört mit zur polyphonischen Instrumentation des dramatischen Bildes.

Versteht sie das nicht, versteht sie es nicht *selber*, ihre Person auch in Bezug auf die Gewandung *großartig* in Scene zu setzen, ihre Rolle auch äußerlich zu instrumentieren, dann kommt sie entweder nicht zur Geltung, bricht sich nicht Bahn, oder — wird von Gläubigern gehetzt, gepfändet. Es heißt dann zuweilen bei der Absage einer Vorstellung: „Die Koffer der Künstlerin sind in unerklärlicher Weise auf der Reise in Verlust geraten!!" . . . und die große Künstlerin wird bankerott, wie z. B. unsere — nein! — nomina sunt odiosa.

Warum eigentlich bankerott? Weil sie, für das künstlerische Schaffen, das „Selbstausdenken" der Toiletten unfähig, dasselbe nur den großen „Maisons" ganz überlassen muß. Wenn sich diese dann für eine wahrhaft kunstgerecht erdachte Toilette enorme Summen bezahlen lassen, haben sie ja recht. Denn auch eine Toiletteschöpfung kann eine wahre Kunstleistung sein, und die Kunst *sei* teuer, sei kostbar!

Die Kunstschneiderei ist auch eine bildende Kunst!

Solch eine bildende Künstlerin muß eine Schauspielerin von heute sein! Dann denkt sie selber ihre Toiletten aus. Sie kauft selber die notwendigen Stoffe ein und die Ausführung des Selbsterdachten kann nach ihren genauen Angaben irgend welche nur praktische Schneiderin ausführen, die von der Kunst des Frauenanziehens nur eben — das Handwerk versteht. Das Handwerk ist wohlfeil, teuer ist nur die Kunst.

Aber auch ein tüchtiges Verständnis für Stoffe und Toilettenzubehör muß bei der Künstlerin vorausgesetzt werden.

Sollte an den dramatiſchen Schulen neben Koſtümkunde nicht ein eigener Kurſus auch für Geſchmacksbildung in der Toilette und allen einſchlägigen Zubehörs für die jungen Theaterelevinnen errichtet werden?

Es iſt wahrhaft belehrend, Sarah Bernhardt bei der Schöpfung ihrer Toiletten im oberen Stocke ihres kleinen eigenen Hotels, Boulevard Pereire 56, zu ſtudieren. Sie kreiert dieſe in gleichem Schaffensrauſche wie ihre Rollen. In den Anblick von Spitzen, Plüſche, ſchwerer Seide und Schmuck verſenkt ſie ſich mit gleicher ſchwelgender Freude wie in den Stoff, den ſie auf der Bühne in Worten und Geſten zu verarbeiten hat. Schaffensfreude dort wie da! Sie iſt bei der Schöpfung ihrer Gewandung Malerin, Bildhauerin, große Schneiderin, Fachkennerin, aber auch praktiſche Hausfrau von peinlichſter Genauigkeit und Wirtſchaftlichkeit zugleich!

Ihre Bühnentoiletten ſtellen einen wahren Schatz dar. Nichts, was daran „gſchnas" wäre! Alles gediegen. Alles wertvoll. Alles würde beim Verkaufe zum mindeſten den Anſchaffungspreis erzielen, ſo wie es bei echten Kunſtwerken — auch in Nadelarbeit — zumeiſt der Fall iſt.

Auf meine Anregung will Sarah Bernhardt im Intereſſe der Kunſtinduſtrie ihre gold- und perlengeſtickten Gewänder dereinſt gewiſſen kunſtgewerblichen Muſeen zum Geſchenk machen. — Um ſich einen Begriff zu machen von der Gediegenheit ihres Robenſchatzes, muß man ſich ihn aber näher beſehen, z. B. ihre Perlenſtickereien.

Während die in unſern Kaufläden erhältlichen Jais, Pailletten, Flitter, Wachsperlen und Paſſementerieſtickereien mit bloßem Maſchinenſtiche und einem ſo dünnen, ſchlechten Maſchinengarne aufgenäht ſind, daß ſie bald trennen, trennen müſſen, beſtellt Sarah Bernhardt alle ihre Stickereien eigens in den betreffenden Fabriken oder Stickereigeſchäften und läßt dieſelben mit einem ſo vortrefflichen Material an Seide ausführen, daß nie eine Perle loſe wird.

Man höre nur: in der „Theodora" trägt ſie eine prachtvolle byzantiniſche Tunika ganz aus Perlen, im Perlenfond eine byzantiniſche Zeichnung in bunten Perlen. Die Perlen ſind hinein geſtrickt! Das muß doch halten für alle Ewigkeit! Der Mäander in ihrem taubengrauen Himation (althelleniſche Umhülle) iſt hiſtoriſch getreu nach antiker Art hinein gewebt.

Wie ſie aber ihre Toiletten verpacken läßt auf ihren Tournées durch die Welt, iſt auch nachahmenswert. Jedes Kleid hat ſeinen eigenen Koffer; doch nicht etwa von der Form unſerer hohen, kurzen Kleiderkörbe, genannt Reiſekörbe! nein; nach innen weich gefütterte und parfümierte lange Holzkoffer, gerade hoch genug, daß eine Toilette, will ſagen ein Kleid darin bequem ſo liegen kann, daß es durch nichts gedrückt werde.

Einſt waren Kaiſerinnen, heute ſind einzelne Schauſpielerinnen die Trägerinnen der Mode. Sie geben in den meiſten modernen Stücken die Parole aus für neue Moden. Man kann ja Aehnliches auch von gewiſſen Herren auf der Bühne ſagen. Ein Sonnenthal-Werther, ein Sonnenthal-Cylinder war ja immer le fin du fin, und wer im Begriffe war, beim Schneider einen eleganten Anzug für ſich zu beſtellen, ging er nicht zuerſt ins Burgtheater, ſich das klaſſiſche Toilettenvorbild Sonnenthal in einem Konverſationsſtück anzuſehen?

Auf dem Balle, dem Korſo, im Interieur finden ſich bald nach der Première eines modernen Toilettenausſtattungsſtückes die möglichen Toiletten der Diva in allerlei Nachbildungen und Verzerrungen.

Geiſtvolle Kleiderſchöpferinnen auf der Bühne haben es zu allen Zeiten verſtanden, ihre Mängel ſo geſchickt zu drapieren, daß ſie dieſen ſogar ein Cachet zu verleihen wußten.

So hat Sarah Bernhardt die endloſen Handſchuhe mit den vielen Falten und die Miederloſigkeit für ſich allein erdacht zu einer Zeit, da ſie noch ſehr mager war.

Dagegen ſtellte ſie mit Falten und Falbeln an richtiger Stelle, durch poeſievolle Ungezwungenheit und Raffung des Gewandes die Plaſtik dar, die ihren Formen mangelte. Heute und ſeit etwa zehn Jahren bedarf ſie dieſer ergänzenden Drapierungen nimmer. Auch bei ihr hat ſich nach den erſten Stürmen der Liebe — die ja dem Frauenleibe ſeine jugendliche Schlankheit erhalten — natürliche Plaſtik eingeſtellt.

Aber ſelbſt heute trägt Sarah Bernhardt noch nicht das, was wir unter Korſett verſtehen und wird es niemals tragen. — Wie könnte ich denn darin arbeiten („travailler" nennt ſie ihr gottbegnadetes Tagewerk auf der Bühne), in ſolch einem einzwängenden Marterwerkzeug, in dieſem Ungetüm da mit den hundert Stahlſchienen und Walfiſchbeinen! — Wie könnte ich mit meinem Leibe ſpielen in dem engen dummen Korſett? ſagt ſie.

Und wenn man ſich an die Schlangenbewegungen dieſes Leibes erinnert, an alle Vibrationen, die man geradezu durch ihre Kleider an ihrem ganzen mitſpielenden Körper wahrnimmt, ſo glaubt man es ihr wohl.

In den modernen Roben trägt ſie nur einige wenige Fiſchbeine. Statt des Mieders ſchließt ihren Oberleib bis tief hinunter ein langes, feſt anliegendes Seidentrikotleibchen nach Art unſerer Miederſchützer ein. An dieſes wird der Unterrock ungefähr 15—20 Zentimeter unter der Taille angeknöpft, um das Profil des Unterleibes optiſch abzuflachen.

Ganz merkwürdig iſt ihre Anſicht über ihre Haartracht. Sarah Bernhardt will ihre Phyſiognomie niemals verändern durch andere Schürzung oder Knotung ihres Haares.

Sie hat recht. Nie würde ſie intereſſanter erſcheinen als in ihrer gewohnten Haartracht, welche die allernatürlichſte der Welt iſt.

Wenn die Form des Kopfes der Rolle entſprechend geändert werden muß, ſo wird dies niemals durch die Haarfriſur ſelbſt, ſondern durch die Zuthaten an Zieraten und Kopfſchmuck bewerkſtelligt. Ich erinnere nur z. B. an den byzantiniſchen Goldkamm am Hinterhaupt in der „Theodora", an die Perlentulpen an beiden Schläfen in der „Ghismonda" u. ſ. w.

Sarah Bernhardt duldet auf ihrem Kopfe weder Haarnadeln in Menge — wie üblich — noch die Finger einer Haarkünſtlerin. Sie friſiert ſich immer ſelbſt und allein und iſt in einer halben Minute mit ihrer Friſur fertig. Wie ſie das macht? Ganz einfach: ſie hat kurzes Haar, das ihr gerade nur bis zur Achſel herabreicht. Sie läßt das Haar täglich waſchen. Das hierauf getrocknete Haar hat natürlicherweiſe eine größere Elaſtizität und ergiebt eine wahre Haarfülle, ſchimmert in bronzigem Glanze und iſt dann crêpeartig gewellt. Mit einem prächtigen Goldkamme von der Form, wie ſie eben die Rolle erfordert, ſteckt ſie dann die ganze kleine goldige Mähne auf. Das iſt alles. Da werden die Haare weder gebrannt, noch in Nadeln gedreht, noch ſonſt mißhandelt. Und überall und immer umrahmt es in gleicher Weiſe das geiſtreiche Geſicht.

Ich ſoll unſere in- und ausländiſchen Bühnenkünſtlerinnen von der Seite ihrer Toilettierungskunſt *kritiſch vorführen*; da mußte ich wohl Sarah Bernhardt als erſte nennen. Und Kritik ſoll ich üben. An ihr kann ich keine Kritik üben. Sarah Bernhardt ſteht darin — über aller Kritik.

Doch möchte ich mir erlauben, einen kritiſchen Blick von der Bühne weg auch auf unſer weibliches *Theaterpublikum* zu werfen.

Da giebt es viel Anlaß zu Reformanregungen!

Vor allem: unſer Damenpublikum nützt zu eigenem Nachteile viel zu wenig die günſtige Gelegenheit aus, die der glänzend erleuchtete Theaterſaal der weiblichen Schönheit bietet, um auch dieſe ins rechte Licht zu ſtellen; ebenſo wenig wie die Gelegenheit der Konzerte.

Bälle — wie wenig Bälle werden im Jahre beſucht, wo man ſich, die Vorzüge ſeines Aeußeren — getragen von dem Rahmen einer ſchmeichelnden Umhüllung — ſo recht in Scene ſetzen könnte! Auch geht ja zumeiſt nur ein Teil des Theaterpublikums auch auf Bälle.

Das ſind ja ſchon geradezu — Straßentoiletten, was man an Toiletten im Parterre und ſelbſt in den meiſten Logen ſieht an Theaterabenden, an welchen keine Première iſt oder kein Théatre paré!

Wie müßte das alſo ſein? Fantaſie und Geſchmack, gebildeter Sinn für Farbenharmonie und eine friſche Farbenfreudigkeit und feiner Toilettentakt antworten hierauf.

Bis knapp unter das Kinn hermetiſch geſchloſſen werden heute die Kleider getragen im Theater (!). Iſt denn das Theater nicht mit faſt gleichem Rechte wie der Ballſaal der Ort, *für welchen* man im trivialen Alltagsleben auf der Gaſſe und auf dem Lande ſeinen Teint ſchützt und ſchont, um ihn im Glanze von tauſend Lichtern leuchten zu laſſen?

Ebenſo erweiſt man nur den Handſchuhmachern, und nur dieſen ganz allein einen Gefallen, indem man an einer überkommenen unvernünftigen Sitte feſthält: im Zuſchauerraum des Theaters *Handſchuhe* zu tragen!

Iſt nicht gerade da die geeignetſte Gelegenheit, mit ſeinen wohlgepflegten, feinen, weißen Händen, von funkelnden Diamantringen geſchmückt, zu glänzen?

Der Hals. So ſelten ſollten wir unſere Kolliers, unſere echten Perlenſchnüre anlegen: nur wenn wir gerade auf einem Ball ſind? Wie wenige Bälle werden im Jahre beſucht!

Nein! So kommt man bei dieſen teuern Dingen ja gar nicht auf die enormen Koſten ihres Anſchaffungspreiſes! Man rechne: koſtet z. B. ein dreireihiges Perlenkollier nur dreitauſend Gulden und wir tragen es im Jahre nur auf drei Bällen, ſo hat an Intereſſen, die (zu vier Prozent gerechnet) verloren gingen, das jedesmalige Anlegen vierzig Gulden gekoſtet. Tragen wir das Kollier aber noch dazu in Theatern und Konzerten weitere einundzwanzig Male im Jahre: welche *billige* Verbilligung! Alſo heraus mit den Kolliers aus den Etuis, wo ſie gewöhnlich das ganze Jahr penſioniert liegen bleiben, und auf den Hals mit ihnen im Theater und im Konzert!

Gehört auf den Ball ein tiefes Decolleté, für das Theater genügt ein Decolleté nur ſo weit, daß man ſeinen Halsſchmuck bequem und kleidſam auf dem bloßen Nacken anzubringen Platz hat.

Auch iſt die jetzige Mode mit den Aermeln bis über die Fingerſpitzen (der deutſchen Renaiſſancetracht von 1500 –1550 entnommen) im *Theater* wohl nicht am Platze. Wo ſich Arm und Hand ſehen laſſen können: dort möge man einen halblangen Aermel nehmen, der noch ſo viel Raum laſſe, daß man ein ſtilvolles ſchönes Armband drei Finger breit über dem Handknöchel ſichtbar tragen könne, oder wenn ſchon lange Renaiſſanceärmel — der Mode zu Liebe —: alſo aus durchſichtigem Stoffe.

Die Frauen haben die Pflicht ſchön zu ſein, und das Theater giebt ihnen Raum zu zeigen, wie ſehr ſie dieſer Pflicht zu genügen — vermögen.

Von den Berliner Theatern.

IX.

Maurice Maeterlinck, den ſeine eifrigſten Verehrer den belgiſchen Shakeſpeare zu nennen lieben, iſt bislang mit ſeiner eſoteriſchen Kunſt auf den Bühnen nicht heimiſch geworden, und er wollte es auch nicht. Denn dieſer Poet ſchrickt zurück vor greller und grober Deutlichkeit, wie ſie das Bühnenbild nun einmal liebt und braucht, vor meſſerſcharfen Analyſen der Charaktere, vor bedächtiger Motivierung. Er will, ſo ſonderbar es klingen mag, nicht Menſchen, nicht Charaktere, nicht Leidenſchaften ſchildern, wie andere Dramatiker ſeit Sophokles' Tagen pflegten, ſondern er iſt der Poet des Unausgeſprochenen, Angedeuteten, Rätſelhaften, der heimlichen Stimmungen und des heimlichen Schreckens. Es iſt gewiß charakteriſtiſch für Maeterlinck, daß er nicht Menſchen als Darſteller ſeiner Perſonen wünſchte, ſondern Marionetten, Püppchen aus Draht und Seidentaffet, Figuren, die Menſchen nur andeuten. Vielleicht konnte er ſich gerade das Spiel von Pelleas und Meliſande nicht auf der wirklichen Bühne denken, das nun doch durch das Verdienſt des Akademiſch-litterariſchen Vereins Berlin in einer Matinee im Neuen Theater über die Bretter ging und einen tiefen Eindruck hinterließ, den Maximilian Harden, geiſtreich und pointenſüchtig wie immer, in ſeiner nachfolgenden conférence mehr beſtaunte als erklärte. Man würde gleichſam einem ſchimmernden Schmetterling den Goldſtaub von den Flügeln ſtreifen, wollte man bedächtig den Inhalt des Märchenſpiels nacherzählen, dieſe Geſchichte von Meliſande, dem goldhaarigen Königskind, das der ernſte Märchenprinz aus dem Walde in das dunkle, traurige Schloß ſeiner Väter führt und zu ſeinem Weibe macht. Das arme, verſtatterte Seelchen kann nicht heimiſch werden im kalten Schloß, wo man den Himmel nicht ſieht, nicht heimiſch in der Liebe zum rauhen, ernſten Gatten. Und ſie ſtirbt als Opfer ihrer Liebe zu dem einzigen Menſchen im Schloß, der Sonnenſchein in ihr Herz bringt, und dieſer Menſch iſt Prinz Golands jüngerer blonder Bruder Pelleas. Wie ſie ſich lieben, heimlich, rein, zaghaft wie Kinder, und wie ſie ihre Liebe büßen, läßt ſich nicht ſchildern wie ein alltäglicher Theaterkonflikt. Was Maeterlinck da bietet, iſt in der That Seelenkunſt, Feiertagspoeſie, die bedächtig, feierlich genoſſen ſein will. Nicht Alltagspraktiken, nichts Schauſpieleriſches im gewöhnlichen Sinne des Wortes war es auch, was Adalbert Matkowsky als Prinz Goland und Vilma von Mayburg als berückend holde Meliſande boten. Da ſieht man wieder, welch große Künſtler das Kgl. Schauſpielhaus an dieſem Paar beſitzt, und man bedauert, daß ſolchem Können nicht öfters ſolche Aufgaben zugewieſen werden. „Shakeſpeare", bemerkte Harden in ſeiner kritiſchen Parabaſis, „iſt eine Welt, Maeterlinck nur ein Winkel." Meinethalben, aber ein köſtlicher Winkel, eine heimliche Stätte großer intimer Seelenkunſt.

Im Neuen Theater fand gleichfalls an einem Sonntagmittag noch eine andere über den Rahmen des Gewöhnlichen hinausgehende theatraliſche Darbietung ſtatt, die Aufführung von Wolfgang Kirchbachs modernem Myſterium „Die letzten Menſchen", die zweite Vorſtellung des „Vereins für hiſtoriſch-moderne Feſtſpiele". An Kühnheit der dieſer Dichtung zu Grunde liegenden Idee können ſich nur wenige dramatiſche Erzeugniſſe der Weltlitteratur mit Kirchbachs Schöpfung meſſen. Wo ſelbſt die Wiſſenſchaft nur mit vagen und zagen Vermutungen aufzutreten wagt, wo die Ungeheuerlichkeit des Raumes und der Zeit aller menſchlichen Vorſtellung zu ſpotten ſcheint, da wagt es der Dichter, nach gutem, alten Poetenrecht, die luftige Brücke der Phantaſie über den Raum von Jahrmillionen zu ſchlagen und uns die Schickſale der beiden letzten unſeres Geſchlechts zu ſchildern. Man muß Wolfgang Kirchbachs jahrelangen, auf die Schaffung eines Kulturdramas großen Stils gerichtete künſtleriſche Bemühungen kennen, um dieſe ſeine Weltdichtung verſtehen und würdigen zu können. In ſeinem Peruaner-Drama „Des Sonnenreiches Untergang" hat er die tragiſche Vernichtung einer uralten überreifen Kultur in ſatten Farben gemalt, in dem Zeitdrama „Gordon Paſcha" einen der wuchtigſten Zuſammenſtöße zwiſchen Orient und Occident mit dichteriſcher Freiheit geſchildert. In ſeinem Bühnenmärchen von den „Letzten Menſchen" iſt es nun die geſamte irdiſche Kultur überhaupt, die im Kampfe mit finſteren Naturgewalten unterliegt. Bei der Behandlung eines ſolchen, menſchlicher Vorſtellungskraft eigentlich ſich entziehenden Stoffes iſt es ſelbſtredend dem Dichter geſtattet, ſeiner Phantaſie den weiteſten Spielraum zu laſſen. Niemand kann ihn ja mangels

einer festen wissenschaftlichen Theorie des Weltunterganges belehren, in wie weit er geirrt habe. Die ziemlich allgemein giltige Anschauung, daß die Erde infolge Erkaltung des Sonnenballs durch Vereisung zu Grunde gehen werde mitsamt all ihren Lebewesen, hat auch Kirchbach sich zu eigen gemacht. Indessen hat er diese Vorstellungen mit solchen der griechischen Mythologie und den landläufigen Begriffen von der Urheimat und dem Urzustande des Menschen verknüpft. Daraus ergeben sich schwere Inkonsequenzen, um derentwillen der Dichter, mehr als es gut ist, an die Nachsicht seiner Zuschauer und Leser appellieren muß. Der Vereisung soll der Erdball nahe sein, eine überreife Kultur ist in Trümmer gefallen, aber der Dichter zeigt uns nichtsdestoweniger alles im üppigsten Blühen, Grünen und Zeugen. Die Menschen sind freilich bis auf zwei ausgestorben, aber dafür beherrscht das lustige Gesindel der Tritonen, Faune, Satyrn, Nymphen und Dryaden unter Leitung des großen Pan und des gewaltigen Protheus die menschenleere Erde. Ahas, der letzte Mensch, den ein Faunweibchen liebend groß gezogen, soll ein Eskimosprößling sein. Aber in Wahrheit ist er ein blonder, weißhäutiger Arimaspe, wie er nur je auf dem sonnenbeschienenen Hochplateau von Iran als Urvater unserer Rasse entstanden sein kann, und sein holdes Gegenstück leiblicher Schönheit findet er in der letzten Menschin „Eva", die nichts von Verfall aufweist, sondern nur das Produkt einer ganz jungen, eben erst aufstrebenden lebensfreudigen Rasse sein kann. Das ganze mythologische Gesindel steht selbstredend den beiden letzten Menschen feindlich gegenüber; aber Ahas entthront den Protheus und verdrängt in der Liebe zum Weibe den großen Pan als Nebenbuhler, der dann, ganz im Sinne der antiken Anschauung als Symbol quellender Genußfreudigkeit gedacht, zu Grunde geht. Das dramatische Schicksal der letzten Menschen erfüllt sich dadurch, daß Ahas und Eva glauben, die ersten ihrer Art zu sein, und erst durch den rachsüchtigen Protheus über das Gegenteil belehrt werden. — Auch ein merkwürdiger Schuldbegriff ist an ihr Schicksal geknüpft: Mann und Männin sind verloren, sobald sie sich in Liebe geeinigt haben. Man sieht, der Dichter schaltet frei mit dem ganzen Apparat der verschiedenen Schöpfungssagen und mythologischen Vorstellungen, und große Scenen seines Werkes sind in echte goldene Poesie getaucht, aber das Denken müssen Kirchbachs „Letzte Menschen" und Kirchbachs Leser und Zuschauer nur zu oft einlullen. Erstere müssen Dinge voraussetzen, von Dingen sprechen, die sie unmöglich wissen können, und letztere müssen sich dem Dichter so willig hingeben, wie es nur die allergrößten Dramatiker in besonderen Weihemomenten zu erreichen pflegen. An die Kunst des Maschinenmeisters und die Theatermalerei stellt Kirchbach die denkbar größten Anforderungen. So viel mit bescheidenen Mitteln erreicht werden kann, wurde redlich an jenem Morgen im Neuen Theater geleistet. Auch die zahlreichen mythologischen Herrschaften waren meist mit frappierender Naturtreue in ihre luftigen und zottigen Gewänder gekleidet. Das Spiel der meisten Mitwirkenden zeigte das erfreuliche Vermögen, den großen Absichten des Poeten nach Möglichkeit gerecht zu werden. Jedenfalls war es eine Freude, einmal einem Dichter zu begegnen, der so Gewaltiges will und nicht mit dem Vorwurf abgespeist zu werden verdient, er habe einen Ikarusflug gewagt.

Das Lessingtheater machte uns mit dem Zwitterstück eines neuen Pariser Autors bekannt: „Die guten Freundinnen", Komödie von Janvier de la Motte. Dem Autor mag eine Satire gegen die Akademie vorgeschwebt haben, wie sie Pailleron in seinen „Cabotins" versuchte und Daudet in seinem »l'Immortel« so erfolgreich durchführte. — Nicht die Tüchtigkeit bringt den Poeten oder Gelehrten auf einen der vierzig Sessel im Palast der Unsterblichen, sondern die Protektion schöner Frauen der großen Welt, die, wie es bei Daudet heißt, sich nichts daraus machen, wenn ihre Schleierchen nach Tabak duften, und die sich die meckernden Zudringlichkeiten alter Männer gefallen lassen. Der junge Poet im vorliegenden Stücklein, wie es scheint: ein Rostand in Taschenformat, hat solche gute Freundinnen. Sie bringen ihn in der That auf den geweihten Sessel, aber da namentlich die eine der Huldinnen sich unausstehliche Eingriffe in das Privatleben unseres Poeten erlaubt, obgleich er in gesundem Instinkt sich vor der nichts weniger als platonischen Liebe seiner alternden Freundin in die Arme eines drallen hausbackenen Frauchens geflüchtet hat, so nimmt dies schöne dreieckige Verhältnis ein jähes Ende. Leider hat der Autor nicht vermocht, im Rahmen eines Lustspiels höheren Stils die ihm vorschwebende satirische Idee zu gestalten, sondern er taumelt bald in die ärgsten Schwanksituationen hinein. Ein uneheliches Kind des trottelhaften Gatten der einen Precieusen muß herhalten und als Kind des jungen Poeten gelten. In der Wohnung des neugebackenen Ehemanns entwickelt sich ein tolles Kommen und Gehen. Kurz, das Stück endet völlig im Genre der Residenztheater-Schwänke, ohne deren Lustigkeit zu

beſitzen, und recht ergötzlich war nur zu ſehen, wie die Hauptſpieler, Joſef Jarno und Roſa Bertens, ſich krampfhaft bemühten, Litteraturkomödie zu machen und dann wieder liebliche Reminiszenzen an das Theater in der Blumenſtraße auffriſchten.

Max Halbe war nach ſeinem letzten großen Mißerfolg auf dem Gebiete der hiſtoriſchen Tragödie von ſo vielen Seiten auf das eigentliche Feld ſeines Könnens verwieſen worden, daß er ſich wie ein Selbſtmörder ſeines Talentes hätte erſcheinen müſſen, wenn er nicht den Verſuch machte, in einer neuen dramatiſchen Schöpfung den Weg zu ſeiner „Jugend“ zurück zu finden. Wie dem auch ſein mag, jedenfalls haben ihn bei der Konception ſeines fünfaktigen Dramas „Die Heimatloſen“, das am 21. Februar im Leſſingtheater zum erſten Male über die Bretter ging, auch Erwägungen beeinflußt, die mit der Natur des Kunſtwerks an und für ſich nichts zu thun haben. Den wie üblich der Première ſchon tagelang vorauseilenden Theaternotizchen zufolge ſollte das neue Werk Halbes ein Drama aus der Berliner Bohême ſein. Gewiß fürchtete bei dieſer Kunde mancher, der Dichter werde, wie weiland Wolzogen, ein Lumpengeſindel auf die Bühne bringen, das nur mit ſcharfen, ſatiriſchen Klauen und Krallen angepackt werden darf, über die der feinbeſaitete, träumeriſche Poet nicht verfügt. Halbe hat denn auch verſtändigerweiſe darauf verzichtet, mit Murger oder Wolzogen in Wettbewerb zu treten; nur ſein verbummelter Verſicherungsbeamter und Auchdichter Degenhardt erinnert im modernen Zigeunermilieu der Großſtadtpenſion an die Kameraden der unſterblichen Mimi Pinſon. Die internationale Fremdenpenſion als Heimat der Heimatloſen muß jeden aufmerkſamen dichteriſch veranlagten Beobachter zum Abſchildern reizen, und ſie iſt ja auch oft genug in mancherlei Farben und Abſtufungen geſchildert worden. Heimatlos ſind ſie mehr oder minder alle, die in der Penſion Beaulieu der deutſch radebrechenden Madame Prunert hauſen: die Pianiſtin, die ihrem erſten erfolgreichen Auftreten entgegenſieht, die Schriftſtellerin, die eine Liebelei anknüpft, um ihre Erlebniſſe in Feuilletons auszuſchlachten, und zeitweilig heimatlos, Zigeuner der Großſtadt will der Rittergutsbeſitzer Döring ſein, der Hecht in dieſem armſeligen Karpfenteiche, der dem Verſicherungsſchreiber mit Zehnmarkſtücken aushilft und kleine Schauſpielerinnen, hungernde Journaliſten, Studenten, Lyriker, Maler und Muſiker auf ſeine Koſten zu Faſtnacht Sekt und Abſinth ſchlemmen läßt. Die Intereſſanteſte der Heimatloſen iſt die junge Lotte Burwig aus Danzig, die der Zucht einer überſtrengen Mutter und dem Zwang einer verhaßten Verlobung entflohen iſt, um in der Großſtadt als Sängerin ihr Heil zu verſuchen. Eines jener weiblichen Weſen, die geſchaffen ſind, zu lieben und nur zu lieben, die mit ſehenden Augen in ihr Verderben taumeln, weil ſie nicht anders können, wenn ſie dem Manne begegnen, der ihren armen, kleinen Verſtand umnebelt und ihren Willen lähmt. Halbe hat nicht verſäumt, den ſchon erwähnten Döring als Nietzſcheſchen Uebermenſchen, als blonde Beſtie zu zeichnen, mit Nerven wie Stahl und einem robuſten Gewiſſen, das ihn zwanglos lüſtern von Weib zu Weib ſchweifen läßt. Wir wiſſen, daß die kleine Heimatloſe aus der Provinz ihm mit mathematiſcher Sicherheit zur Beute fallen muß. Sie zaudert und zappelt ein wenig, wie das weiße Mäuschen beim Anblick der funkelnden Augen der in prachtvoller Majeſtät ruhenden Cobra; beide, der Verführer und die Schlange pflegen zu warten; denn ſie wiſſen, das zarte, appetitliche Geſchöpfchen kann ihnen nicht entgehen. Es bedurfte gar nicht des melodramatiſchen Auftritts zwiſchen Mutter und Tochter, der mit einem vollſtändigen Bruche endigt, nicht der Verwundung Dörings im Duell mit einem ſtudentiſchen Anbeter Lottens, gar nicht der rührſeligen Weihnachtsſtimmung mit brennendem Lichterbaum und ausgebreiteten Geſchenken im liebeleeren Penſionszimmer. Das Mädchen, das in grenzenloſer Verſchüchterung an ihrer künſtleriſchen Befähigung verzweifelnd zwiſchen unmotivierter Heiterkeit und hyſteriſchen Weinkrämpfen hin und her ſchwankt, muß dem reifen, überlegenen Manne freiwillig in die Arme ſinken. Vom Weihnachtsabend bis Faſtnacht dauert der Rauſch, dann ſchnappt die blonde Beſtie nach neuer Beute, die ſich diesmal auf dem Faſchingsball in Geſtalt einer verführeriſchen Schauſpielerin zeigt, und zieht ſich auf ſein Gut zurück, um neue Kräfte zu ſammeln. Die Durchgegangene aus der Provinz, die als verirrtes Schaf in den Schoß der Familie reuig zurückkehren ſoll, wählt lieber die Revolverkugel. Man ſieht, nehmen wir den äußeren Aufputz fort, ſo läßt ſich als Kern Halbes Jugenddrama herausſchälen. Der Dichter hat alles verwandt, womit Stimmung gemacht werden kann, vom Tannenbaum wird geſungen und Schuberts Lied vom Tod und dem Mädchen leitet die Kataſtrophe ein. Er iſt melodramatiſch geworden, wie Sudermann in der Auseinanderſetzung zwiſchen Magda und ihrem Vater. Er hat auch den Regierungsrat Keller nicht vergeſſen, der diesmal Steuerаſſeſſor Dieterici heißt und mit ſelbſtbewußtem Edelmut vor einer Heirat mit der

Entlaufenen und Beklatschten nicht zurückschreckt. Der Lebemann Döring ist vom Schlage der Röcknitz in Sudermanns „Glück im Winkel“ und Wolzogens kraftmeierndem Landjunker in »Ecce ego«. Stärker noch werde ich an Otto Moras ausgezeichneten Leipziger Bohêmeroman „Ueberreif“ erinnert. Etwas ins Gartenlaubenfahrwasser gerät Halbe in der Schlußepisode, wo der edelmütige, mit Undank gelohnte heimliche Verehrer Lottens auftritt, jener Student, der ihretwegen das Duell bestanden hat und sie jetzt in die neue Welt nach Afrika mitnehmen möchte. — Das Stück hatte einen ziemlich starken äußeren Erfolg. Vereinzelte Protestler wurden niedergeklatscht, und erstaunt, fast erschrocken blickend durfte der Poet die lang entbehrte Ehre genießen, vor dem Vorhang dankend über den Beifall zu quittieren. Wer daran zweifelte, daß Halbe Theaterblut besitzt, den hat er glänzend widerlegt, aber die Dichterpsyche ist unter all dem Theatralischen zu Schaden gekommen. Halbe hat diesmal weniger gewollt als in seinen früheren Stücken und äußerlich mehr erreicht; aber leicht möglich, daß er solche äußeren Erfolge zu teuer bezahlt hat. Viel, viel schuldet er den Vertretern seiner Hauptrollen, Meta Jäger und Joseph Jarno. Beide hatten bis aufs kleinste jedes Detail ihrer Rollen ausgearbeitet und jeden Stimmungsgehalt ausgeschöpft, jeder auch nur halb angedeuteten Intention des Dichters sich aufs willigste gefügt. Auch Rosa Bertens und Ferdinand Bonn, Marie Meyer und Cilly Waldeck haben ihr ehrlich Teil dazu beigetragen, den äußeren Erfolg des Stückes zu sichern. —

Im „Kunstwart“ wurde soeben zum zweiten Male die Notwendigkeit betont, daß das moderne Variété ernsthafter kritischer Beachtung gewürdigt werde, um durch solche Kontrolle das Niveau der künstlerischen Darbietungen günstig zu beeinflussen. Die Erörterung dieser Frage steht auf einem andern Blatt. In praxi hat es bislang nur eine Priesterin der zehnten Muse erreicht, daß sich ihr die wirklichen Bühnen erschließen und unter dem Strich von ihr ernsthaft die Rede ist. Und wie die Bernhardt »la grande Sarah«, so heißt sie »la grande diseuse« und gar „die göttliche Yvette“. Die Guilbert war in diesen Wochen zum zweiten Male in der deutschen Reichshauptstadt. Ich sah sie zuerst vor einigen Jahren in Brüssel, als ihr Ruhm sich über die Cabarets des Montmartre-Viertels hinauszudehnen begann. Seitdem ist sie über die Bretter aller großen Variétébühnen gewandert, und die Presse beider Hemisphären hat sich wie bei der Duse erschöpft, ihr goldrotes Haar, ihr Gamingesicht, das schluchzen und lachen kann wie das eines Kindes, ihre schwarzen Handschuhe und gelblichen Spitzenkleider, ihre Stimme und ihre Lieder zu beschreiben, nachzudichten, zu verherrlichen. Die Yvette ist sich gleichgeblieben, sie hat nicht die gefährlichen Unnaturen des reisenden Virtuosen angenommen, sie ist eher einfacher, künstlerischer geworden. Zu Anfang ihrer Laufbahn konnte man eine Art Genugthuung an ihr beobachten, daß sie auch das Unglaublichste sagen könne und sagen dürfe. Es gab Leute, die da glaubten, Gaminerien wie »Le petit Cochon« seien ihre eigentliche Domaine. Man muß Béranger von der Yvette hören, um sie recht zu würdigen. Leider trat sie in dem akustisch ganz unzulänglichen Apollotheater auf, und nur einmal in dem auf intime Wirkungen berechneten Residenztheater in ihrer Abschiedsmatinee. In ungünstigem Milieu geht natürlich manche Feinheit verloren. — Es heißt, daß die Guilbert zur Bühne gehen wolle und daß Leute wie Papa Sarcey sie dazu ermutigten. In Stücken von Maurice Donnay, Porto-Riche und andern Jüngsten dürfte sie den Sprung vom Brettl auf die Bretter nicht bereuen, aber sie wird als Schauspielerin Rivalinnen haben. Als Diva des Tingeltangels ist sie einzig.

Heinrich Stümcke.

Brief aus Köln.

Das Kölner Stadttheater hat in Herrn Dalmonico einen sehr befähigten Oberregisseur gefunden, der im Schauspiel über gut geschulte und bewährte Kräfte verfügt. An erster Stelle nennen wir Tom Farecht (jugendlicher Held) der in glücklichster Veranlagung viel zu werden verspricht. In dem Charakterdarsteller Connard steht ihm eine ausgereifte, vollwertige Kraft zur Seite, die wir mit Bedauern nach Berlin ans Lessingtheater gehen sehen und für die so leicht nicht Ersatz gefunden sein dürfte. Die Herren Zimmermann (Heldenvater),

Bohnée (Held) und Beck (Charakterkomiker) ſtehen ſich ebenbürtig gegenüber. Von den Damen nennen wir Fräulein Chriſtine Zentes (jugendliche Heroine), Frau Teller-Habelmann (Heldenmutter), Frau Krüger-Roſée (Mütter), Fräulein Thea von Gordon (Salondame) und Fräulein Roberts, die wir als bewährte Heroine nur ungern ſcheiden ſehen.

In der Oper iſt Herr Clemens Kaufung ein ebenſo viel verſprechender und ſtrengſter Selbſtzucht bedürfender Heldentenor als linkiſcher Darſteller, dem der Baritoniſt Wilhelm Fricke, künſtleriſch weit ausgereifter, gegenüber ſteht. Auch hat Herr Kaufung in dem Hofopernſänger Paul Kaliſch aus Stuttgart, der hier ſehr oft gaſtiert, einen überlegenen Gegner, während Herr Fricke den Vergleich mit dem hier gaſtierenden Baritoniſten Paul Bertram wohl aushalten kann. Die Damen Sophie David als Soubrette, Frau Rüſche als Koloraturſängerin und Fräulein Fremſtad als Altiſtin ſind vollwertige Kräfte.

Unſere Spielzeit ſtand fürs erſte unter dem Zeichen des unvermeidlichen „Weißen Rößls". Das Schauſpiel „Johanna" von Björn Björnſon, dem Sohne des bekannten nordiſchen Dichters, fand leider wenig Anerkennung und ſchwand zum lebhaften Bedauern wahrer Kunſtfreunde gleich wieder von den Brettern. Zur hundertjährigen Gedächtnisfeier der Erſtaufführung von „Wallenſteins Lager" in Weimar wurde am 12. Oktober das „Lager" mit dem Prolog vorgeführt und der Abend paſſend durch die „Guſtel von Blaſewitz" beſchloſſen. Neu einſtudiert ging dann nach längerer Pauſe Grillparzers „Jüdin von Toledo" über die Bretter. „Im Fegefeuer" erſchien als Neuheit und Baron von Perfalls hoffähiges, aber ſchwaches Tendenzſtück „Die Krone", das in Stuttgart das Licht der Lampen erblickt, wurde hier zweimal aufgeführt, um raſch der wohlverdienten Vergeſſenheit anheim zu fallen. „Das Erbe" wurde wegen perſönlicher Anſpielungen des Autors von der Preſſe ungnädiger behandelt als es das prächtige (? Die Red.) Stück verdient hatte, während „Auf der Sonnenſeite" zahlreiche Lacher und wiederholte Aufführung fand. Poſſarts „Ewige Liebe", zum überhaupt erſten Male in Köln aufgeführt, erzielte einen Achtungserfolg, was ſich von dem durch Hofrat Faſtenrath aus dem Spaniſchen überſetzten kleinen Luſtſpiele „Ein weiblicher Don Juan" nicht einmal ganz behaupten läßt. Ein ſehr glücklicher und litterariſch gewiß dankenswerter Griff der Theaterleitung war die Darſtellung der Oreſtie: Schillers Bearbeitung der „Iphigenie in Aulis", Wilbrandts Bearbeitung von Sophokles' „Elektra" und Goethes „Iphigenie". Die ſorgfältige Einſtudierung und geradezu muſtergiltige Darſtellung genannter Dramen, von denen die zwei erſten an unſere, mehr dem Modernen zuneigenden Künſtler ſehr hohe Anforderungen ſtellen, bewies die Leiſtungsfähigkeit der Kölner Bühne aufs glänzendſte. Um ſo bedauerlicher iſt es, daß hier weder Sudermanns „Johannes" noch „Die drei Reiherfedern" zur Darſtellung kommen ſollen. Zum Troſt dafür iſt uns Hauptmanns „Fuhrmann Henſchel" ſowie Ibſens „Rosmersholm" in Ausſicht geſtellt.

Das Bonner Theater, das unter Leitung der Kölner Direktion ſteht, feierte mit Leſſings „Nathan" in würdiger Weiſe ſein 50jähriges Beſtehen, und die Worte des Prologs

„Denn wahre Kunſt — in welcher Form ſie naht —
Von Beſſerm redet ihre Prophezeiung
Und Licht zu ſpenden weiß ſie jedem Pfad,
Sie läutert ſtets, ihr Wahlſpruch heißt „Befreiung".
Befreiung von des Werktags ſchwülem Dunſt,
Von Kleinlichkeit, vom Niedern und Gemeinen;
Denn über ſich hinaus ſtrebt ja die Kunſt
Dem Lichte zu, dem Großen und dem Reinen"

verdienten auf jeder Bühne Beherzigung.

Die Oper, die in Köln eine ernſten künſtleriſchen Zielen zuſtrebende Pflege gefunden, brachte neben muſtergiltigen Aufführungen Wagnerſcher Werke, von denen wir die hier ſeltener gegebene Oper „Rienzi" beſonders hervorheben, an Neuheiten „Rathbold", „Das Unmöglichſte von allem", „Die Kriegsgefangenen" und „Mara".

Köln. Hans Eſchelbach.

Königliche Schauspiele in Hannover.

Das Schauspielensemble dieser Saison ist im wesentlichen dasselbe wie im vorigen Jahre. Neu hinzugekommen sind nur der Heldendarsteller Herr Rottmann und die sentimentale Liebhaberin Fräulein Tondeur. Man darf mit dem Ensemble höchlichst zufrieden sein, unter der trefflichen Leitung der Herren Regisseure Ellmenreich und Peppler bieten sie stets Leistungen, wie sie von einem Hoftheater von der Bedeutung des Hannoverschen verlangt werden müssen. Hoch erfreulich ist auch die Thatsache, daß von Gastspielen reisender Virtuosen völlig abgesehen wurde, die doch zumeist nur das Ensemble stören. Man fühlte eben, daß man mit den heimischen Kräften allen Anforderungen gewachsen ist und hat sich darin auch nicht getäuscht. Ob man in der Wahl der Novitäten immer ganz glücklich war, möchte ich dahingestellt sein lassen. Um so größere Sorgfalt wurde auf die Klassiker verwendet, die teilweise eine mustergiltige Behandlung erfuhren. Man hält bei der Aufführung der klassischen Stücke die edle Mittelstraße in der Darstellung. Ohne sich an die steifen Formen zu halten, in die sie dereinst gezwängt wurden, hat man es glücklich vermieden, in die Untugenden des Verismus zu verfallen. Die Aufführungen von „Othello" und der Wallensteintrilogie, von „Wilhelm Tell" bezeugten, daß die wirklich künstlerische Darstellung, frei von allen neumodischen Uebertriebenheiten, den größten Eindruck auf die Zuhörer macht. Die „Hermannsschlacht" erlebte sehr würdige Aufführungen, „Käthchen von Heilbronn" kam in neuer Ausstattung auf die Bühne und „Weh' dem der lügt" nahm das Interesse sehr in Anspruch. Von den Novitäten erlebten eigentlich nur zwei sich diametral entgegenstehende Stücke eine Reihe von Aufführungen. „Cyrano von Bergerac" brachte es mit Herrn Peppler in der Titelrolle zu einem Dutzend Aufführungen und sprach auch hier sehr an. Eine ebenso freundliche Aufnahme erfuhr „Der wilde Reutlingen", man möchte fast sagen: leider. Dagegen brachte es eine sehr interessante Novität „Johanna" nur zu einer Aufführung trotz musterhafter Darstellung. Die „Praxedis" wurde zweimal gegeben, während Bernsteins „Mädchentraum" nach einmaliger Aufführung der wohlverdienten Vergessenheit anheimfiel. Clara Zieglers hypersentimentaler „Türmer von St. Peter" konnte ebenfalls durch alle Kunst der Schauspieler nicht gerettet werden. Einige Male standen Ebner-Eschenbachs „Ohne Liebe" und P. Wehrlands „Hinter Schloß und Riegel" auf dem Repertoire. Sie wurden freundlich, doch ohne eine Spur von Enthusiasmus aufgenommen. Zum Schlusse der Saison plant die rührige Intendanz noch einen Ibsencyklus. Eröffnet wurde er durch die „Kronprätendenten". Die Erstaufführung währte über vier Stunden. Das Stück sprach nur wenig an und man bedauerte die Mühe, welche die Träger der Hauptrollen (Herr Poor und Herr Peppler) auf das Werk hatten verwenden müssen. Die Inscenierung war glänzend. Man muß doch zu dem Schlusse kommen, daß dieses Jugendwerk Ibsens ein echtes Bühnenstück nicht ist. In Aussicht genommen sind in der Folge: „Nordische Heerfahrt", „Frau vom Meere", „Rosmersholm", „Nora", „Stützen der Gesellschaft", „Volksfeind" und event. noch andere Stücke des Norwegers. Als Novitäten sind sonst noch angenommen für diese Saison: „Der Stärkere" von C. G. Reuling und „Auf Strafurlaub" von Moser und Trotha. So hatte man eigentlich außer „Cyrano von Bergerac", der die Feuerprobe schon an andern Bühnen so glänzend bestanden hatte, an erfolgreichen Novitäten, die auf litterarischen Wert Anspruch erheben dürfen, neben der „Johanna" nicht viel geboten. Man könnte hier wohl wünschen, daß die Intendanz auf der königlichen Bühne auch die Modernen ein wenig mehr zu Worte kommen ließe. Das trefflich eingeschulte Ensemble vermag doch auch in diesem Fache Vorzügliches zu leisten und man bedenke doch, daß gerade eine Hofbühne eine gewisse Verpflichtung hat, auch den lebenden Autoren des eigenen Volkes Gelegenheit zu geben, ihre Werke den Zeitgenossen vorzuführen. Hier wäre ein kräftiger, frischerer Zug sehr zu wünschen, hier wie an allen Hofbühnen.

E. E. Ritter.

Lehfeld.

Eine Couliſſenerinnerung von Oskar Wagner.

An einem echt winterlichen Dezember-Vormittag (Anfang der achtziger Jahre) befanden ſich die Mitglieder des Stadttheaters zu Halle a. S. vollzählig auf der Bühne, und zwar in banger Erwartung.

Einer der hervorragendſten Vertreter der alten Schule, der Weimariſche Hofſchauſpieler Otto Lehfeld, ſollte als „Othello“ gaſtieren.

Es ſchwirrten allerlei dunkle Gerüchte unter den älteren Kunſtbefliſſenen, die ihn angeblich genauer kannten, daß ſeine Reizbarkeit, ſein abſonderlich rauhes Weſen ſich in keiner Weiſe abgeſchwächt, vielmehr durch zeitweilig ſich einſtellende Taubheit und Gedächtnisſchwäche noch geſteigert hätte. Einige beteuerten, ſie wollten viel lieber lebenslänglich bei ihrem Direktor Gumtau engagiert ſein, der doch auch als „Grobian“ verſchrien war, als nur einen Monat unter „Lehfelds Aegide gaukeln“.

„Kinder,“ ſagte der Komiker H . . . . und hauchte ſich dabei in die erſtarrten Hände, „nehmt euch um des Himmels willen zuſammen — mit dem Bruder iſt nicht gut Kirſchen eſſen.“ —

„Ich kenne meine Rolle aufs ‚und‘,“ verſetzte der Darſteller des Jago, ein noch ſehr junger aber kräftig gebauter Menſch, „mir kann nichts paſſieren!“

„Na . . . und geſetzt, wir kämen mit einem blauen Auge davon,“ bemerkte der Liebhaber der den Caſſio ſpielte, „aber . . . paßt auf, heute giebt es noch einen Krach zwiſchen Lehfeld und unſerm Direktor; der läßt ſich nichts gefallen.“

„Ach, die nehmen ſich einander nichts übel,“ verſicherte der jugendliche Komiker, der ſich als Roderigo beſonders hervorthun wollte, indem er ihn nach engliſchem Muſter als Clown auffaßte, „ſie ſind alte Dutzfreunde!“

„Das wäre kein Grund,“ miſchte ſich der Senator Brabantio ins Geſpräch, „aber zum Glück verſteht Lehfeld nicht das zehnte Wort von dem, was Gumtau ſagt. Ich bedauere heute nur drei, und das von Grund meines Herzens — erſtens den Souffleur, zweitens den Jago, drittens die Desdemona!“

„Warum?“ fragten die Genannten faſt zu gleicher Zeit.

„Je nun, ... weil . . . . — ſtill — da iſt er!“ — Alles ſchwieg plötzlich und ſtand in mehr oder weniger ängſtlicher Erwartung.

Lehfeld und Gumtau betraten die Bühne, wie es ſchien: im beſten Einvernehmen. Der erſtere, eine impoſante Erſcheinung, ſprach ungewöhnlich ſcharf, eindringlich und immer Skala, d. h. er begann ſeine Rede mit einem grollenden piano (es klang wie entfernter Donner), um dann zu einem fortissimo anzuſchwellen, daß die Couliſſen wackelten. Gumtau hingegen, nebenbei bemerkt ein vorzüglicher Regiſſeur und Bühnenleiter (auch ein Theatermann der alten Schule), gab ſich, im Gegenſatz zu Lehfeld, außerhalb der Bühne ungemein natürlich, berliniſierte ſogar mit einer gewiſſen Abſichtlichkeit, namentlich denen gegenüber, die ihm nach ſeiner Meinung zu pathetiſch erſchienen.

„Alſo, lieber Gumtau,“ ſagte Lehfeld, während er bis zur Rampe ſchritt und in den dunkeln Zuſchauerraum blickte, „daß mir alles zum Abend klappt — ich kann mich doch auf dich verlaſſen, wie?“

„Jewiß doch,“ erwiderte Gumtau laut und ſetzte dann in gedämpftem Ton hinzu: „Dabei kennt mich der lange Eſel ſeit ſo und ſo viel Jahren!

„Was ſagſt du, wie?“

„Du kannſt dich auf mich verlaſſen!“ ſchrie Gumtau.

„Alſo gut!“

Lehfeld wandte ſich an die Mitglieder und ſagte mit leichtem Kopfnicken: „Lehfeld!“

Alles verbeugte ſich.

Der Direktor wollte nun jeden einzeln vorſtellen, doch der „Gewaltige“ winkte kurz ab.

„Na denn nich, du Knote“, brummte Gumtau.

„Was ſagſt du da?“

„Nichts!“

„Nein, bitte .... du ſagteſt etwas! Heraus damit!“

„Ach wat — laß mich zufrieden! Platz von der Bühne — Inſpizient ... Klingelzeichen! Anfangen!“ —

Die erſte und zweite Scene probierte man ohne Repetition. Nur einige Ermahnungen Gumtaus mußten die Darſteller mit in Kauf nehmen.

„Thut mir bloß den eenzigen Jefallen“, ſagte er, „und knautſcht nich ſo beim Sprechen! Shakeſpeare will natürlich behandelt ſein, denn ſein Glaubensbekenntnis über die Darſtellung hat er ſeinem Hamlet in den Mund gelegt. Laßt euch durch den hier nich verleiten .....“ Dabei guckte er über die Brille nach Lehfeld hin, der ihm den Rücken zukehrte, „der is nu mal ſo und muß ſo verbraucht werden. Viele finden det ſchön ..... ick nich!“

„Was ſagſt du?“ wandte ſich der Gaſt zu ihm.

„Haſt du det nich jehört?“

„Nein — kein Wort!“

„Na, denn is et jut!“

„Nein, es iſt nicht gut! Du .... Gumtau — Fritz .... höre, bring' mich nicht auf!“

„Nu is er wieder der „Präſident“, — beruhige dir, Otto, — ick weeß ja, wenn du ufftrittſt, zittert 'n Herzogtum; davor biſt du Herzoglich-Weimarſcher Hofſchauſpieler! Die Blinden in Genua kennen dich, wenn du im Tritt biſt! Los .... weiter!“

In der dritten Scene vor dem Senat fehlte der Doge. Der Schauſpieler S., welcher mit dieſer Partie betraut war, hatte ſich wegen plötzlich eingetretener Heiſerkeit von der Probe dispenſieren laſſen, um ſich für den Abend zu ſchonen. Sein Platz blieb alſo leer und einer der Senatoren las des Dogen Rolle. Lehfeld begann:

„Ehrwürdige, mächtige, erlauchte Herren —“

hierbei fiel ſein Blick auf den leeren Platz des Dogen. „Wo iſt der Mann?“ fragte er barſch, „da fehlt jemand!“

„Der is ſchon da zum Abend“, beſchwichtigte ihn Gumtau.

„Er ſoll jetzt da ſein .... jetzt!“ rief Lehfeld erregt.

„Otto, beruhige dir,“ ſagte der Direktor trocken, „der Doge ſitzt det Abends uff ſein Stühlecken .... und nun quaſſele weiter!“

„Wie?“

„Niſcht .... — weiter!“

Lehfeld kämpfte ſeine Aufwallung nieder und murmelte:

„Ehrwürdige, mächtige, erlauchte Herren,
Sehr edle, wohl erprobte, werte Männer — — —

... ja ... aber ...“ unterbrach er ſich, „die ſind doch nicht vollzählig ... da fehlt einer!“

„Det weeß ick — der is abends da!“

„Wie?“

„Taubes Karnickel!“

„Was ſagſt du?“

„Weiter!“

„Nein .... wenn der Mann nicht da iſt, ſpiele ich nicht!“ —

Es blieb nun Gumtau nichts anderes übrig, als ſich auf den Thronſeſſel des Dogen zu ſetzen und deſſen Rolle zu markieren.

In der großen Scene mit Jago hörte Lehfeld ſein Stichwort nicht, obwohl es ihm dieſer ſcharf und deutlich brachte.

„Herr — Sie können Ihre Rolle nicht,“ fuhr er den Schauſpieler an, „Sie verunglimpfen den Text, Herr .... Sie ſind ein Stümper!“

„Was bin ich?“ brüllte der Jago-Darſteller und bäumte ſich vor ihm auf, „Sie hören nichts!“ —

Das war ihm, dem großen Gaſt, noch nirgends geboten worden. Er ſtand wie vom Blitz getroffen.

„Dann war das der Schuldige!“ und Lehfelds Blicke ſprühten Feuer nach dem Souffleurkaſten. —

Der Inſaſſe desſelben, ein kleines vertrocknetes Männchen mit grünem Augenſchirm, ſah angſtvoll zu ihm auf.

Ah — endlich einer, der ſich ins Bockhorn jagen ließ.

„Der Menſch da unten kann nicht ſouffliren", klagte Lehfeld weinerlich. „Sie, da unten," donnerte er aufs neue, „Vogelſcheuche!" ich maſſakriere dich, läßt du mich ſitzen am Abend. Ich brauche den Anſchlag klar und deutlich, — dann jedes mir fehlende Wort im Moment . . . im Moment, verſtanden? Thue es ja, ſonſt packt mich die Wut, ich erdroſſele dich, Mumie, ... und kein Gericht der Welt kann mich verdammen." —

„Und wenn der Souffleur auch ſchreit wie 'n Zahnbrecher," murmelte Gumtau, „du tauber Affe verſtehſt ihn doch nicht . . . . nee, wirklich nicht!" —

„Du ſagteſt jetzt etwas über mich! Gumtau, Freund. . . . . ſei ehrlich, oder du biſt mein Feind! Was ſagteſt du?"

„Halte die Luft an!"

Der große Gaſt ſtreckte beſchwörend die Arme gegen die Soffitten.

„Ich verſtehe kein Wort", keuchte er und ging mit großen Schritten auf und ab. Nach und nach beruhigte er ſich indes.

Die Probe verlief ohne weitere Störungen. Desdemona hatte allerdings einige rote Flecke an den Handgelenken und am Halſe.

„Er markierte ja nur," tröſtete ſie Gumtau, „det kommt ja noch ville beſſer zum Abend! Jott jebe bloß, det et voll wird, ſonſt murkſt er Sie ab." — Und es wurde voll am Abend — brechend voll.

Im zweiten Akt (auf der Inſel Cypern) meldet ein Trompeten-Signal die Ankunft Othellos. Der betreffende Muſiker ſtand ratlos in der Couliſſe.

„Was ſoll ich blaſen?" fragte er den Inſpizienten.

„Na, irgend ein Signal", eiferte dieſer.

Das Stichwort fiel und der Horniſt blies jenes bekannte Signal, dem der Soldaten- und Volksmund die Worte untergelegt: „Du biſt der beſte Bruder auch nicht."

„Unerhört," ziſchte Lehfeld und griff nach dem Schwert — „und das bei der Landung auf Cypern . . . . den Hundsfott ſpieß ich auf!"

Er mußte aber a tempo hinaus auf die Scene, und der Trompeter entfloh eiligſt, um ſich nicht wieder blicken zu laſſen.

Nach der gewaltigen Scene zwiſchen Othello und Jago ſaßen die biedern Halloren und Hallenſer regungslos. Der Vorhang fiel. Keine Hand rührte ſich. Man wollte ihn trotzdem wieder hochziehen, aber Lehfeld ſchrie:

„Laſſen Sie den verwünſchten Armutslappen unten — die Käſekrämer verſtehen nichts. Ich laſſe mich hängen, wenn ich den ſchwarzen Hund in dieſem Neſt je wieder ſpiele!"

Endlich brauſte ein Beifallsſturm durch das Haus, orkanartig.

„Hoch mit dem Bankerottfetzen!" knirſchte Lehfeld. Und der große Mime verneigte ſich lächelnd aber und abermals, während er leiſe in den Bart murmelte: „Käſekrämer!" —

„Kinder," ſagte er dann mit Gönnermiene, als er in die Couliſſe trat, „ihr ſpielt alleſamt beſſer als die in Weimar! Hier atmet man auf . . . . . Künſtlerluft, Künſtlerluft, Freunde! aber dort? Wo man hinſpuckt: Dilettanten — — Dilettanten, ſag' ich. Hol' ſie der Teufel!" —

— —

Als er ſpäter nach Weimar zurückkehrte, umarmte er ſeine Kollegen der Reihe nach.

„Oh meine Freunde!" rief er begeiſtert, „dem Himmel ſei Dank . . . . . ich bin wieder unter euch . . . . . unter meinesgleichen. Doch da draußen iſt's fürchterlich. Dieſe Jammer-Mimen! Bei St. Paul, ſie verzapfen eine Schand- und Affenkomödie . . . . . 's iſt unerhört! mir ſchaudert die Haut!" —

— —

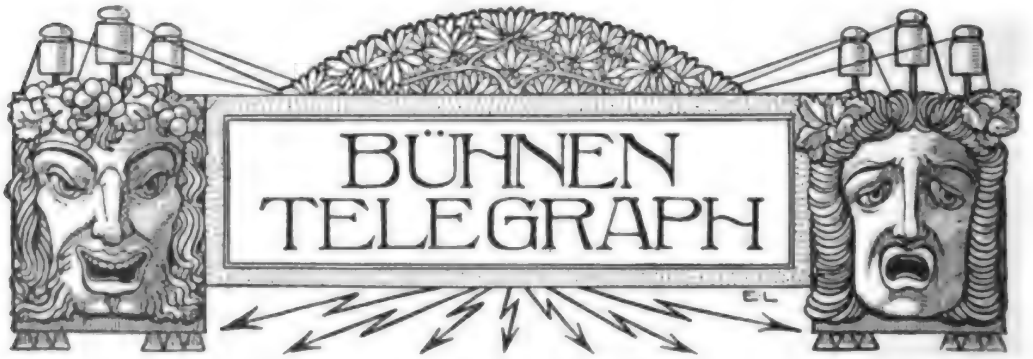
Er iſt längſt dahin, der letzte Repräſentant einer Schule, über welche die Jungen und Jüngſten heut ſpötteln und kritteln. Und doch lag etwas Großes in ſeinem Spiel . . . . etwas Gewaltiges, das den Hörer unwiderſtehlich packte — und nicht nur für den Augenblick. Man vergaß es nicht.

Zu unsern Bildern.

Leonie Taliansky.

Siegfried Wagners Erſtlingsoper „Der Bärenhäuter“ hat am Leipziger Stadttheater einen ſtarken Erfolg errungen, nicht zum wenigſten durch die reiche und geſchmackvolle ſceniſche Ausſtattung. Namentlich die Hölle mit ihren rieſigen Keſſeln, in denen die armen Seelen ſchmoren, mit der cyklopiſchen Treppe und der endloſen feurigen Perſpektive iſt vortrefflich gemalt und arrangiert. Unſer Bild zeigt den Moment, wo Petrus, der gute alte Himmelspförtner, den ſauern Gang in die Hölle gewagt hat, um mit Hans Kraft, dem leichtſinnigen Stellvertreter des Teufels bei der Keſſelwacht, feuchtfröhlich zu plaudern und um arme Seelen zu würfeln — alles ad majorem dei gloriam. —

Der Statiſtik der Aufführungen an den Berliner Bühnen, die unſer Blatt im September d. J. bringen wird, kann Frau Nuſcha Butze ſchon heute mit vergnügtem Lächeln entgegenblicken: iſt ſie doch mit „Hofgunſt“, Trotzbas Luſtſpiel, das eben die hundertundfünfundzwanzigſte Aufführung erlebte, heuer ein Sonntagskind unter den hauptſtädtiſchen Bühnenleitern. Gewiß ſteht dieſer Erfolg nicht im richtigen Verhältnis zum Wert des Stückes, aber es iſt immer noch beſſer, die große Menge, die nun einmal lachen will, thut es bei dieſer gefälligen Harmloſigkeit, als bei geſchmackvergiftenden engliſchen Burlesken und muſikaliſchen Auskleidungsſtücken. Einen guten Teil des Erfolges von „Hofgunſt“ auf der Bühne des Neuen Theaters darf ſich Fräulein Taliansky zuſchreiben, die Backfiſche und junge Mädchen ohne das unerträgliche Lämmerhüpfen auf der Bühne und den flatternden Haarzopf mit reſoluter Keckheit und einer Art von Realismus zu verkörpern weiß. In „Hofgunſt“ hat ſie manches zu ſagen, was ihrem Naturell beſtens entſpricht.



Bayreuth. Die diesjährige Feſtſpielſaiſon ſoll am 22. Juni mit der Aufführung des „Rheingold“ beginnen, der ſich die übrigen Teile der Tetralogie anſchließen. Am 14. Auguſt folgt der zweite Cyklus, der vier Aufführungen der „Meiſterſinger von Nürnberg“ und ſieben des „Parſifal“ umfaſſen ſoll.

Berlin. „Regina“, die unlängſt wiedergefundene Oper Lortzings, iſt von Adolf L'Arronge einer vollſtändigen textlichen Neubearbeitung unterzogen worden und wird unter dem Titel „Die Marodeure“ im Königlichen Opernhauſe am 21. März erſtmalig in Scene gehen. — Agnes Sorma will ſich endlich einmal wieder auch ihren lieben Berlinern zeigen und hat bereits das definitive Programm für ihr vom 4.—13. März dauerndes Gaſtſpiel im Leſſingtheater feſtgeſtellt. Sie wird demnach je 2 mal als „Nora“, „Cyprienne“ und „Jüdin von Toledo“, einmal in „Liebelei“ und dem italieni-

Digitized by Google

ſchen Einakter „Jephthas Tochter“ auftreten. — Georg Droeſcher, der Direktor des Belle-Alliance-Theaters, das unter ſeiner Leitung einen ſehr erfreulichen Aufſchwung in künſtleriſcher Hinſicht nahm, dem die finanziellen Erfolge leider nicht entſprachen, iſt zum Regiſſeur und Dramaturgen am Königlichen Schauſpielhauſe ernannt worden. — Otto Erich Hartleben kommt demnächſt mit einem neuen Bühnenwerk: „Ein wahrhaft guter Menſch“, Charakter-Komödie in 3 Akten, heraus. — Im vielgeprüften „Theater des Weſtens“ wird in den kommenden Sommermonaten ein Impreſario Friedr. Wiedermann einen Cyklus von Opernvorſtellungen als ſelbſtändiger Unternehmer abhalten.

Gera. Der hieſige Hofſchauſpieler Portal beabſichtigt nichts Geringeres als die Errichtung eines deutſchen Theaters in Kiautſchau. Das Reichsmarineamt ſoll dem kühnen Projekt ſympathiſch gegenüberſtehen.

Hermannstadt. Berthold Held, Regiſſeur des hieſigen Theaters, veröffentlicht im offiziellen Organ der Genoſſenſchaft deutſcher Bühnenangehöriger eine intereſſante Statiſtik über das Repertoire der deutſchen Bühnen des In- und Auslandes vom 15. September bis 31. Dezember 1898. An insgeſamt 155 Bühnen haben während dieſer Zeit 12 497 Aufführungen ſtattgefunden. Davon entfallen 3058 auf Oper und Operette, der weitaus größte Teil alſo auf Dramen ernſten und heitern Genres. Die Klaſſiker ſind dabei mit 1222 Aufführungen vertreten, und zwar Schiller mit der „Wallenſtein-Trilogie“ 144mal. Von Shakeſpeare wurde „Der Widerſpenſtigen Zähmung“ am meiſten aufgeführt, 45mal, „Othello“ 42mal. Die abſolut höchſte Zahl erreichte Blumenthal mit dem „Weißen Rößl“, 888! Ihm folgt Philippi an 233 Abenden mit „Das Erbe“. Von bekannten modernen Stücken erlebten „Hofgunſt“ 217, „Auf der Sonnenſeite“ 190, „Zaza“ 107, „Fuhrmann Henſchel“ 106, „Die verſunkene Glocke“ 92, „Johannes“ 89, „Cyrano de Bergerac“ 85 Aufführungen.

Mailand. Das Libretto zu Theodor Gerlachs erfolgreicher Oper „Matteo Falcone“, über deren Première in Hannover wir in Heft 4 von „Bühne und Welt“ Bericht nebſt 2 Scenenbildern brachten, iſt ſoeben von dem Schriftſteller Silvio Serinzi ins Italieniſche übertragen worden und ſoll im Herbſt d. J. in Mailand in Scene gehen.

Venedig. Am 13. Februar, dem Todestage Richard Wagners, fand auf dem Markusplatz und im Teatro la Fenice eine würdige Gedenkfeier für den verewigten Meiſter ſtatt, der in Venedig vor 16 Jahren verſchieden. Die Feier beſtand aus einem Konzert des ſtädtiſchen Orcheſters, der Enthüllung einer Bildſäule Wagners und einer Aufführung der „Walküre“.

Bühnenallerlei.

Während ſeiner Gaſtſpielreiſen in Amerika beſuchte Mitterwurzer auch die Mormonenſtadt, um ſich dort ein Pferderennen anzuſchauen. Auf dem Wege zu der Arena, den er zu Fuß angetreten hatte, ermüdete er, und da gerade ein zweirädriger Karren vorüberfuhr, auf dem zwei Herren mit grauen Cylinderhüten ſaßen, bat er ſie, aufſteigen zu dürfen. Anſtandslos wurde ihm dies bewilligt. Am Ziele angekommen, wollte er ſeine Schuld für die Fahrt entrichten. Wie erſtaunte er aber, als man das Geld zurückwies mit dem Bemerken, es ſei der Gerichtskarren, mit dem er gefahren. „Wir haben ſoeben einen armen Sünder hinausgebracht.“ „„Wo hinaus?““ „Zum Galgen.“ „„Gerechter Gott, ſo ſind Sie der Henker?““ „Nein, Sir, ich bin der Gefängnisdirektor; der Scharfrichter iſt dieſer andere Herr.“ Entſetzt ſprang Mitterwurzer vom Karren. Allgemein hielt man ihn für einen direkt aus der Strafanſtalt entlaſſenen Verbrecher und alles wich ihm aus. Das kam ihm übrigens ſehr zu ſtatten, denn auf dieſe Weiſe gelangte er ungehindert durch das dichte Gedränge zum Schauplatze des Rennens. Nur ein Mann trat auf ihn zu, ein Mormonengeiſtlicher, der dem vermeintlichen Miſſethäter ſalbungsvoll Buße predigte. Bei dieſem wohnte Mitterwurzer dann vierzehn Tage, lernte durch ihn die Grundſätze der mormoniſchen Religion kennen und wurde von ihm in den erſten der zwölf mormoniſchen Himmel eingeführt.

Charakteriſtiſch für das künſtleriſche Schaffen Mitterwurzers iſt folgende Anekdote: In ſeinen jungen Jahren ſpielte er in Graz den Prinzen in Leſſings „Emilia Galotti“. Er brachte in dieſer Rolle die eigentümliche Nuance an, den ganzen Abend über den rechten Arm an die Bruſt

zu lehnen und, ohne ihn zu bewegen, mit einer gewissen Regelmäßigkeit die Hand zu senken. „Du hast dir wohl den Arm verletzt?“ fragte ihn der Regisseur. „„Nein. Warum?““ „Was machst du denn fortwährend mit der rechten Hand?“ „„Das ist doch sehr einfach: ich denke mir einen Prinzen, der diese Gewohnheit hat. Jeder Mensch hat seine Gewohnheiten.““ A. E.

Moderne Xenien.

Bei der Première.

A.: Dies Beifallsgetöse muß wirklich empören,
Besonders jener große Dicke,
Der muß entschieden zur Claque gehören!
B.: Noch schlimmer: er gehört zur Clique.

Ratschlag für Autoren.

Das Publikum betrachte wie dein Kind,
Für das du lebst und wirkst auf dieser Erde,
Erzieh' es, Autor, doch verzieh's nicht blind,
Auf daß es deines Alters Stütze werde.

Cyrano de Bergerac.

Mag Einer daran tadeln, was er will,
Cyranos Nase macht den Tadler still,
Denn wer sie sieht, der sagt im Augenblick:
Es ist doch etwas Großes in dem Stück.

Maurice Maeterlinck.

Deine Sprache ist ein Hauch
Wie von fernen, fernen Geigen,
Etwas mahnt an Shakespeare auch:
Nämlich dies: der Rest ist — Schweigen.

Ein Theaterdichter.

Die Einheit der Handlung, des Orts und der Zeit,
Von denen hat er sich rasch befreit.
Nur eine Einheit beseitigt er kaum:
Die Einheit des Menschen im Zuschauerraum.

K. T.

Redaktionsbriefkasten.

Pastor R. in S. Ueber Don Perosi, den vielgefeierten jüngsten Nachfolger Palestrinas, bringen wir in einem der nächsten Hefte einen Artikel aus der Feder Professor Cesare Lombrosos.

Leutnant St. in R. u. a. Wir beabsichtigten gleich nach der Première von Rostands „Cyrano de Bergerac“ im Deutschen Theater zwei Scenenbilder aufnehmen zu lassen, leider hat sich aber Herr Direktor Brahm, als einziger von allen Bühnenleitern, die wir um Erlaubnis zum Photographieren ersucht haben, nicht dazu verstehen können, weil sein Personal zu sensitiv sei. Risum teneatis, amici! Einen Bericht über die Aufführung finden Sie in Nr. 2, eine Studie über den historischen Cyrano in Nr. 4 von „Bühne und Welt“.

R. P. in Dr. Die Verleihung des Großkreuzes des „Ordens der Corona d' Italia“ an den ausgezeichneten italienischen Schauspieler Ermete Novelli seitens König Humberts ist in der That eine ungewöhnliche Auszeichnung und entspringt ebenso persönlichster Initiative und ganz besonderer Hochschätzung des Monarchen für den Künstler wie jüngst die Verleihung des Schwarzen Adlerordens an Altmeister Menzel. Deutschen Bühnenkünstlern ist bis dato weder von in- noch ausländischen Potentaten die höchste Klasse irgend einer Dekoration verliehen worden, sondern höchstens Comthur- und Commandeurkreuze. Friedrich Haase erhielt erst vor ganz kurzer Zeit den Roten Adlerorden IV. Klasse, worüber Sie nicht länger erstaunt sein werden, wenn Sie in Haases autobiographischen Aufzeichnungen das interessante Gespräch lesen, das Kaiser Wilhelm I. mit dem Künstler einmal in Wiesbaden über die Unmöglichkeit von Ordensverleihungen an Schauspieler geführt hat. Der greise Monarch hat denn auch trotz seiner großen Vorliebe für die Kunst Thalias und ihre Jünger während seiner ganzen langen Regierung an Bühnenkünstler wohl zahllose Dosen, Ringe und Busennadeln, aber niemals einen Orden verteilt.

Wie's gemacht wird! In dem Anzeigenteil eines Agenturblattes findet sich folgendes interessante Inserat:

Jede Schauspielerin
erhält bei Bestellung auf Lorbeerkränze, Blumenkörbe und Bouquets 5 % Rabatt. Dekorationen aus frischen Blumen jed. Art.
G. Höhne, Blumengeschäft.

(Folgt Adresse). Es fehlt nur noch: Diskretion selbstverständlich Ehrensache.

Vom Büchertisch.

Die erste Bücherschau im neuen Jahre — nicht böser Wille sondern bitterer Raummangel hat schuld, daß sie erst jetzt erscheint — beginnt billig mit einem Kalender, zumal einem so hübschen und originellen, wie ihn die Verlagshandlung Schuster & Löffler in Berlin, der Dichter Otto Julius Bierbaum und der Zeichner Peter Behrens nun schon zum zweiten Male unter dem Titel „Der bunte Vogel von 1899" herausgebracht haben. Bierbaum bestreitet den Inhalt ganz allein mit allerlei bunten Sachen, Scherz und Ernst, Poesie und Prosa, wie es der Wechsel der Tage mit sich bringt. Natürlich muß man von mancher Gabe des Kalendermannes wie von manchen Tagen des Jahres sagen: sie gefallen mir nicht. Aber das ganze Buch gefällt mir, nicht zum wenigsten eben als Buch, als Synthese von Papier, Druck, Zeichnungen, Format. Die Firma Schuster & Löffler hat bekanntlich in erster Reihe für die Reform der Buchausstattung gewirkt. Sie und manche ihrer Autoren träumen von einer Art Kelmscott press und sie lassen es nicht beim sehnsüchtigen Traum bewenden. „Der bunte Vogel" in seinem guten alten Quartformat mit seinen kräftigen altdeutschen Typen auf Bütten ist solch ein Werk, das nicht nur alte eingefleischte Bibliophilen erfreuen, sondern neue heranlocken, sie, mit Gutzkows kunstfreundlichem Kaufmann zu sprechen, das stille heimliche Gefühl, das der Besitz des Buches bereitet, lehren muß. — Noch aus den letzten Wochen des alten Jahres liegen einige bedeutsame litterargeschichtliche und dramaturgische Werke vor. Eugen Zabel, der Nachfolger Carl Frenzels in der Theaterkritik bei der „Nationalzeitung", bringt gleich diesem eine „Moderne Dramaturgie" heraus. Der zweite Band unter dem Titel: „Das Ausland" ist von der auf diesem Gebiete längst verdienstvollen Schulzeschen Hofbuchhandlung in Oldenburg herausgekommen. Am bedeutendsten scheinen mir die Kapitel „Englische Dramen" und die Neubearbeitung einer früheren Broschüre Zabels „Die italienische Schauspielkunst in Deutschland". Ausgezeichnet ist die Parallele zwischen Rossi und Salvini, psychologisch sehr fein ist die Analyse der Kunst Ermete Zacconis; auch die Kapitel „Französische Gäste auf deutschen Bühnen", „Spanische Dramen" und Gogols „Revisor" seien hervorgehoben. Was bei dem Kritiker Zabel so sympathisch berührt, ist neben der ruhigen Klarheit und Objektivität seines Stils das Fehlen jeder hitzigen Parteidoktrin und seine Fähigkeit, auch seinem Wesen fremde Anschauungen und Vorstellungen zu begreifen, Gaben, die er mit den Besten des Berliner kritischen Areopags, Theodor Fontane und Carl Frenzel gemein hat. Ein Nachtrag behandelt Rostands Cyrano und wäre besser fortgeblieben, da er gegen die übrigen Teile zu sehr abfällt. — Die Schulzesche Hofbuchhandlung hat gleichzeitig eine neue Poetik aus der Feder Professor Eugen Wolffs in Kiel auf den Markt gebracht. Nachdem das auf Lehrbüchern der Poetik lastende Odium, daß sie als eine Art Nürnberger Trichter das Dichten lehren sollten, geschwunden ist, nicht zum wenigsten durch die Bemühungen Scherers in seinen letzten Lebenstagen, dessen posthumes Fragment einer Poetik bei allen Mängeln vielleicht sein bedeutendstes Vermächtnis geworden ist, hat sich in rascher Folge eine ganze Anzahl jüngerer Litterarhistoriker bemüht, die Methoden der Naturwissenschaft auf die Lehren von der Entstehung und Entwickelung der poetischen Gattungen in Anwendung zu bringen. Nach Erich Schmidt, Bruchmann, Groos, Baumgarten versucht sich jetzt auch Eugen Wolff in einer empirischen Poetik, und zwar auf der Basis einer vergleichenden Betrachtung der einzelnen Litteraturen, um aus den übereinstimmenden und abweichenden Zügen die Gesetze der Poesie abzuleiten, und er will auf diesem Wege dieselbe gesetzmäßige Entwickelung finden, wie sie Darwin in der Entstehung der Arten aufgedeckt hat. Wolff legt bei seiner Untersuchung besonderes Gewicht darauf, die allmählich eintretende Differenzierung in den einzelnen Gattungen der Poesie und in der Entwickelung des menschlichen Geistes überhaupt darzuthun. — Die Materialien zur Geschichte des deutschen Theaters erfahren eine wünschenswerte Bereicherung durch die Geschichte des Breslauer Theaters von Maximilian Schlesinger, deren erster Band, die Jahre 1522—1841 umfassend, im Verlage von S. Fischer, Berlin, unlängst erschienen ist. Verdient schon die Thatsache, daß ein vielbeschäftigter Dramaturg Neigung und Zeit findet zu mühsamen archivalischen Forschungen, als ungewöhnlich lobend hervorgehoben zu werden, so gebührt Maximilian Schlesinger um so mehr Anerkennung, als er das nicht geringe Material übersichtlich und geschmackvoll zu benutzen gewußt hat. So hat er nicht nur die stattliche Reihe der Geschichten einzelner deutscher Theater um ein für den Fachmann brauchbares Werk bereichert, sondern darf mit Recht nicht nur unter den Theaterfreunden Breslaus Leser für sein Buch erwarten. — Ein für Autoren, Bühnenleiter und Schauspieler recht nützliches Buch ist auch das Vademecum dramatischer Werke von E. Olith. Hannover, W. Otto. Der Ausdruck „Vademecum" ist freilich bei dem großen Lexikonformat und dem leider sehr brüchigen und schnell vergilbenden Papier dieses Buches etwas deplaziert, indessen wird es als Nachschlagewerk für nichtwissenschaftliche Zwecke wohl in der Regel genügen; lückenlos ist es ebenso wenig wie ein früheres, ähnliches Werk, der Theaterkatalog von Conrad Grethlein, dessen zweiter Teil „Autorenregister" leider

nicht erschienen ist. So lange wir kein wissenschaftlich gearbeitetes Lexikon der Stoff- und Motivgeschichte haben, bieten diese Kataloge wenigstens hinsichtlich der dramatischen Stoffe einen leidlichen Ersatz. Aus meinen eigenen Kollektanen z. B. über „Saul und David", „Johanna, die Päpstin" „Kunz von Kaufungen" und andere vielbehandelte dramatische Sujets konnte ich mittels Stichproben leicht feststellen, wieviel Titel sowohl in Grethleins wie in Oliths Werke noch fehlen. Vielleicht nimmt der Verfasser in den versprochenen Nachträgen eine gründliche Nachlese vor und wird durch genügenden Absatz dieses ersten Hauptteils ermutigt, auch das versprochene Autorenregister herauszubringen. — Der Verlag „Harmonie" hat zwei umfangreiche Bände von Max Kalbeck unter dem Titel „Opernabende". Beiträge zur Geschichte und Kritik der Oper, in gefälliger Ausstattung herausgebracht. Der erste Band ist der deutschen Oper von Gluck bis Kienzl, Hummel und andern neuesten Komponisten gewidmet, der zweite Band bespricht italienische, französische, spanische, böhmische und russische Opern. Wenn auch gegen Abdruck von Theater- und Musikkritiken in Buchform sich im Prinzip manches einwenden läßt, so bedeutet doch eine geschmack- und taktvolle Auswahl aus den kritischen Arbeiten eines erfahrenen und stilistisch gewandten Musikästhetikers, wie es Max Kalbeck ist, einen dauernden Gewinn, indem von zahlreichen, oft schon nach kurzer Zeit verschollenen Schöpfungen wenigstens der Name und kritische Würdigung erhalten bleibt. Kalbeck schreibt gewandt und fesselnd, nur manchmal wird er gesucht und effekthaschend, z. B. wenn er über die Entstehung von Strauß' „Zigeunerbaron" die ersten Worte der Genesis parodierend berichtet. — Auch Richard Batkas Musikalische Streifzüge, Leipzig 1899, Eugen Diederichs, sind aus Kritiken im „Kunstwart" und in der Prager „Bohemia" zusammengestellt. Charakteristisch für Batka sind seine scharfe Bekämpfung Bungerts und sein energisches Eintreten für den Balladenkomponisten Martin Plüddemann. Lobend hervorgehoben zu werden verdient seine Würdigung von Richard Strauß; ein starker subjektiver Zug geht durch alle Rezensionen und die werbende Kraft der Ueberzeugung ist dem mit schönem Buchschmuck versehenen Werke nicht abzusprechen. — Aus der Gruppe derer um Bayreuth liegt als bedeutendste Publikation der von La Mara herausgegebene Briefwechsel zwischen Liszt und Bülow, Leipzig 1898, Breitkopf & Härtel, vor, der von den fünfziger Jahren bis 1884 sich erstreckt. Von den 216 Briefen dieses Bandes sind nur vier in deutscher Sprache geschrieben; die übrigen, wie Liszt es liebte, in französischer. Es giebt wohl keinen zeitgenössischen Musiker und kein irgend wichtigeres, musikalisches Ereignis, das im Laufe dieses Briefwechsels zwischen den beiden genialen Freunden nicht erwähnt worden wäre. Manches all zu Intime ist selbstredend ausgefallen, aber der interessanten Urteile sind noch genug übrig geblieben. Trotz des Abstandes der Jahre zwischen Bülow und Liszt muß man sagen, daß jeder der Gebende und der Empfangende zugleich gewesen ist. Bülow verharrt durchweg im respektvollen Tone gegenüber dem Meister; Liszt wird schon in den allerersten Briefen herzlich und schreibt: „Mein lieber Hans", später „Mein liebster Einziger". Er verlangt dafür aber auch von Bülow in den meisten Briefen allerlei Auskünfte und die Ausrichtung von Bestellungen und kleinen Kommissionen, sorgt andererseits väterlich für des Jüngeren Ruhm und musikalisches Gedeihen. Die letzten Briefe Bülows weisen eine unverkennbare Erkaltung auf; die Wege des Schülers waren eben nicht die des Meisters geblieben. — Von Dichtungen sei heute in erster Linie die schöne Ausgabe von Adalbert Stifters ausgewählten Werken genannt, die Rudolf Fürst für Max Hesses Verlag in Leipzig besorgt hat. Nachdem 1898 dreißig Jahre seit Stifters Tode verflossen waren, haben sich die Verleger in ungeheurem Eifer auf die Ausnutzung der frei gewordenen Werke geworfen, und mit ganz besonderem Vergnügen haben einige katholische Autoren und Verleger den Dichter der „Bunten Steine" als den ihrigen zu reklamieren versucht. Fürsts Ausgabe empfiehlt sich vor der Mehrzahl der übrigen durch den korrekten Text, dem eine sorgfältige Vergleichung mit den ersten Drucken zu Grunde liegt, und die verständige Auswahl dessen, was für unser heutiges Lesepublikum noch von Interesse sein kann, und last not least durch die gründliche und gut geschriebene Einleitung über Stifters Leben und Werke.

H. C. A.

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuschriften sind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stumcke, für die Inserate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.

Druck und Verlag von Otto Eisner, Berlin S., Oranienstr. 141.

Verlag von **F. Fontane & Co., Berlin W.**

Das litterarische Echo

Halbmonatsschrift für Litteraturfreunde

Herausgeber: **Dr. Joseph Ettlinger**

Sammel-Organ für alle litterarischen Interessen

Essais, Biographien, Kritiken aus angesehenen Federn — Litteraturbriefe aus allen Kulturländern — Gedrängte Revue der in- und ausländischen Zeitschriften — Vollständige Bibliographie — Porträts — Proben aus neu erschienenen Werken — Nachrichten

Unentbehrlich für jeden Gebildeten, der sich über die litterarische Bewegung des In- und Auslandes auf dem Laufenden erhalten will

Preis vierteljährlich Mark 2,—

Probenummern kostenfrei

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postämter

Herren und Damen

mit grossem Bekanntenkreise, die sich besonders um die weitere Einführung von

„Bühne und Welt“

bemühen wollen, werden gebeten, behufs **Entgegennahme der Bedingungen** mit dem unterzeichneten Verlag sich in Verbindung zu setzen.

Verlag von „Bühne und Welt“
Otto Elsner.
BERLIN S. 42.

Bei **Georg Heinrich Meyer** in **Leipzig** erscheinen:

Max Dreyers Dramen

In Behandlung. Komödie in 3 Aufzügen. Dritte Auflage. Geheftet Mark **1,60**.

Eine. Historischer Schwank in 2 Aufzügen. Geheftet Mark **1,60**.

Grossmama. Ein Junggesellenschwank in 4 Aufzügen. Geheftet Mark **2,—**.

Unter blonden Bestien. Komödie in 1 Akt. Geheftet Mark **1,—**.

Liebesträume. Komödie in 1 Akt. Geheftet Mark **1,—**.

Neu! *Neu!*

Hans. Drama in 3 Aufzügen. Geheftet Mark **2,—**. Première im Deutschen Theater in Berlin.)

Im März erscheint:

Leises und Lautes. Ein Geschichtenbuch von **Max Dreyer.**

Zu haben in allen Buchhandlungen und Leihbibliotheken.

Am Ende des Jahrhunderts.

Rückschau auf 100 Jahre geistiger Entwickelung.

Ein Sammelwerk in Bänden von 10—12 Bogen.

Subskriptionspreis: broschiert 2,— Mk., gebunden 2,50 Mk.
Einzelpreis: broschiert 2,50 Mk., gebunden 3,— Mk.

Bis jetzt sind erschienen:

Band I. **Dr. Bruno Gebhardt. Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert.** 1. Teil.
» II. **Minna Cauer. Die Frau im 19. Jahrhundert.**
» III. **Dr. S. Bernfeld. Juden und Judentum im 19. Jahrhundert.**
» IV. **Dr. G. Steinhausen. Häusliches und gesellschaftliches Leben im 19. Jahrhundert.**
» V. **Dr. Max Graf. Deutsche Musik im 19. Jahrhundert.**
» VI. **Karl Rosner. Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert.**
» VII. **F. C. Philippson. Handel und Verkehr im 19. Jahrhundert.**
» VIII. **Dr. Ed. Loewenthal. Die deutschen Einheitsbestrebungen und ihre Verwirklichung im 19. Jahrhundert.**
» IX. **Dr. Bruno Gebhardt. Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert.** 2. Teil.

Ueber obiges Unternehmen schreibt die **„New Yorker Staatszeitung"** vom 20. März 1898: Bei diesem Unternehmen handelt es sich um nichts mehr und nichts weniger als eine gigantische Encyklopädie von Deutschlands Wissen und Können auf allen Gebieten menschlicher Thätigkeit vom Anfang bis zum Ende dieses Jahrhunderts. Und diese giebt das verdienstvolle Verlagshaus zu einem so fabelhaft billigen Preise heraus, dass kein Deutscher, und seien seine Mittel auch noch so bescheiden, mehr eine Entschuldigung für Unkenntnis des deutschen Lebens und Wirkens der Neuzeit hat. Denn für eine Kleinigkeit, die niemand achten würde, wenn es sich um ein, oft nur in der Einbildung bestehendes Vergnügen handelte, kann man sich hier eine Hausbibliothek anlegen, die noch für Kinder und Kindeskinder von Interesse sein wird. Dabei braucht man sich übrigens noch nicht einmal zu verpflichten, alle Bände zu nehmen, wie sie kommen, denn jedes Buch ist einzeln käuflich und jeder kann sich auswählen, was ihn am meisten interessiert.

(18) Die Verlagsbuchhandlung. **Siegfried Cronbach.**

Die Nation.

Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Litteratur.

Herausgegeben von **Dr. Th. Barth.**

Kommissions-Verlag von **H. S. Hermann** in Berlin SW., Beuthstraße 8.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 1½ bis 2 Bogen (12—16 Seiten). Abonnementspreis für Deutschland und Oesterreich-Ungarn beim Bezuge durch die Post oder durch den Buchhandel 15 Mk. jährlich (3¾ Mk. vierteljährlich), für die anderen Länder des Weltpostvereins bei Versendung unter Kreuzband 16 Mk. jährlich (4 Mk. vierteljährlich).

Insertionspreis für die 4gespaltene Colonel-Zeile oder deren Raum 40 Pf. Aufträge nehmen alle Annoncen-Expeditionen und die Expedition der Nation (H. S. Hermann, Berlin SW., Beuthstr. 8) entgegen.

— Die Nation ist im Postzeitungs-Katalog pro 1899 unter Nr. 5182 eingetragen. —

Die **„Nation"** vertritt die liberale Weltanschauung auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens.

Die **„Nation"** bringt **ausschließlich Originalartikel** von hervorragenden Politikern, Schriftstellern, Gelehrten; regelmäßige orientierende kritische Uebersichten über politische, volkswirtschaftliche, parlamentarische, künstlerische, litterarische Vorgänge; historische und philosophische Essays; Besprechung wissenschaftlicher Tagesfragen; Theater-Kritiken; satirische Glossen zur Zeitgeschichte; internationale Zeitschriften-Revue; Beiträge ausgezeichneter ausländischer Publizisten; Bücherbesprechungen.

Probe-Exemplare gratis. Auf Wunsch schicken wir dieselben auch gratis an aufgegebene Adressen.

Expedition der „Nation"
H. S. Hermann, Berlin SW., Beuthstr. 8.

Digitized by Google

Die Breslauer Theater.

II.

Seit Direktor Witte-Wild, der unſer Lobetheater zu außerordentlicher künſtleriſcher Blüte geführt hatte, vor einigen Jahren den Lockungen Berlins — nicht zu ſeinem Vorteile, wie man weiß — Folge leiſtete, hat ſich in Breslau ein Theatermonopol etabliert. Die drei größten Bühnen der Stadt befinden ſich ſeitdem in einer Hand, in der Hand des Herrn Dr. Theodor Löwe. Von den übrigen

Leopold Weintraub

Stätten, an denen gemimt wird, kommt allenfalls noch das neu begründete „Deutſche Theater" des Herrn Adalbert von Arnim in Betracht, der auf ſeiner „Volksbühne" das ältere Luſtſpiel- und Poſſen-Repertoire pflegt, auch gelegentlich eine im Hauſe gearbeitete Novität (Direktor, Dramaturg und Schauſpieler dichten dort um die Wette!) ſeinem nicht allzu anſpruchsvollen Stammpublikum vorführt.

Direktor Löwe herrſcht über das Stadt-, Lobe- und Thalia-Theater. In dem erſtgenannten Hauſe dominiert die Oper, nur ſelten vom klaſſiſchen Schauſpiele ab-

Digitized by Google

Franz Schwarz

gelöst, das Lobe-Theater ist unsere Novitäten-Bühne geblieben, und das Thalia-Theater versammelt am Sonntag eine für Moser und L'Arronge begeisterte Hörerschaft, während es werktäglich die an den verschwisterten Bühnen abgespielten Stücke als billige „Volksvorstellungen" giebt. Das eigentliche Kunstleben Breslaus konzentriert sich also im Stadt- und Lobe-Theater.

Die Direktion Löwe hat ihre besten Erfolge bisher auf dem Gebiete der Oper erzielt. Während wir vordem nach Repertoire und Personal kaum mit Provinzbühnen zweiten Ranges konkurrieren konnten, führte Direktor Löwe gleich bei seinem Amtsantritte vor nunmehr sieben Jahren wirklich große Verhältnisse ein und ist diesem Prinzip im großem ganzen bis heute treu geblieben. Freilich wurde er von der Gunst des Publikums in besonderer Weise unterstützt, das jetzt willig nahezu das Doppelte der früheren Preise zahlt. Wir haben einen Solistenkörper, der demjenigen vornehmer Hofbühnen kaum nachsteht, und gäbe dieser allein den Ausschlag, so wäre unsere Oper sicherlich ersten Ranges. Daß sie in Wahrheit auf solchen Titel keinen Anspruch machen darf, verschuldet lediglich die übergroße Anzahl der musikalischen Aufführungen, die einen Wochendurchschnitt von 6—7 Vorstellungen erreichen. Damit ist naturgemäß eine Ueberanstrengung des mittelstarken Orchesters und noch vielmehr des vielgeplagten Chores verbunden, die deren Leistungen oft empfindlich schädigt. Ferner wird die Zahl der einer Darstellung vorangehenden Proben bisweilen derart reduziert, daß künstlerisch abgerundete Vorstellungen in solchen Fällen nicht zustande kommen können.

Ungewöhnlich große Aufmerksamkeit wird in der Oper der selbständigen Einführung von Novitäten zugewendet. Aus der musikalischen Ernte der letzten Jahre erlebten z. B. »L'attaque du moulin« von Alfred Bruneau, „André Chénier" von Umberto Giordano, „Die Quelle von Enschir" von Frank Alfano, „Cleopatra" von August Enna und soeben „San Lin" von Victor Holländer in Breslau ihre erste deutsche Aufführung. Für diesen Winter stehen noch weitere „Orginal-Premièren", und zwar „Shamus O'Brien" von Villiers Stanford, „Der Richter von Zalamea" von Georg Jarno und eine noch nicht getaufte Oper unseres Kapellmeisters Leopold Weintraub in Aussicht. Im übrigen ist das Repertoire reich an Abwechslung. Die Klassiker werden ebenso eifrig gepflegt wie die Modernen, und Richard Wagner steht mit seinem Lebenswerk vom „Rienzi" bis zur „Götterdämmerung" im Mittelpunkte des Spielplans.

Ein halbes Dutzend von Kapellmeistern und zwei Regisseure reichen gerade aus, um dies gewaltige Arbeitspensum zu bewältigen. Das größte Prestige unter den Dirigenten besitzt Herr Weintraub, der sich durch ebenso außerordentliche Routine wie durch künstlerische Feinfühligkeit auszeichnet. Unter seiner Leitung giebt das Orchester stets sein Bestes, und er ist imstande, selbst ein kompliziertes Opernwerk ohne allzu viel Proben sicher herauszubringen. Publikum und Kritik widmen ihm uneingeschränkte Anerkennung. Neben ihm kommt noch der talentvolle Julius Prüwer in Betracht, der allerdings in Breslau weniger zur Geltung gelangt als jüngst in Petersburg, wo er die Mehrzahl der Aufführungen der Löweschen Stagione

Adolf Wallnöfer

Digitized by Google

Dr. Otto Briesemeister

erfolgreich leitete. — Als Oberregisseur fungiert Theodor Habelmann, ein bekannter lyrischer Tenor der sechziger Jahre. Sein Uebertritt ins Regiefach vollzog sich am Metropolitan Opera House in New York. Am besten „liegen" ihm die großen Ausstattungs-Opern, in denen er mit mäßigen Mitteln überraschende Wirkungen zu erzielen weiß. Seine Fähigkeit, tiefer in den Geist eines Kunstwerkes einzudringen, ist allerdings begrenzt. Besonders bei seinen Wagner-Inscenierungen stören allerlei „amerikanische" Nuancen und Sorglosigkeiten. Immerhin ist er ein Regisseur großen Stils, der das Bühnen-Ensemble mit fester Hand beherrscht. Eine tüchtige Hilfskraft steht ihm in Herrn Hugo Kirchner zur Seite.

Im Solopersonale tritt uns als bedeutsamste Erscheinung Kammersänger Franz Schwarz entgegen. Ein stattlicher Mann und vornehmer Darsteller, besitzt er einen dramatischen Bariton von phänomenalem Umfange und gewaltiger Kraft. Diese heroische Stimme ist in deutscher und italienischer Schule so trefflich geschult, daß sie auch lyrische Partien glänzend meistert. Neben seinen Hauptrollen: Holländer, Sachs, Wotan, Nelusco, Pizarro singt er Wolfram, Luna, Escamillo, Renato vollendet schön. Selbst gelegentliche Ausflüge in das Baßfach gestattet ihm seine sonore Tiefe. So hat er König Heinrich und kürzlich erst den Caspar mit bestem Erfolge verkörpert. Der muntere Buffo Hans Geißler, der momentan nach Amerika beurlaubte, sehr zuverlässige Adolf Mühlmann und ein aufstrebender Künstler, Herr Grasegger, vervollständigen unsere Baritonistenschar. Unter den Tenören ragt der auch als Komponist bekannte Adolf Wallnöfer (seine Oper „Eddystone" gelangte kürzlich hier zur Aufführung) durch Größe und unermüdliche Ausdauer der Stimme hervor. In dieser Hinsicht ist er ein Unikum. Indisposition oder Ermüdung sind seinem ehernen Organ unbekannte Begriffe. Er singt an einem Abend Turiddu und Canio, am nächsten Tristan, ohne daß die Wucht seiner hohen Töne die geringste Einbuße erlitte. Dafür muß man freilich ein recht konventionelles Spiel und allerlei Unmanieren in Kauf nehmen, unter denen mir seine Sucht, die Textworte (selbst bei Wagner!) selbstherrlich „umzudichten", die unangenehmste ist. Weit gewissenhafter dem Kunstwerke gegenüber verhält sich unser jugendlicher Helden-Tenor, Dr. Otto Briesemeister, der vom Seziertisch auf die Bretter geeilt ist. Sein Rollenkreis, dem er neuerdings auch die Wagnerhelden einverleibt, ist ein recht großer. Mit der erstmaligen Darstellung des jungen Siegfried hat er erst in diesen Tagen einen wahren Triumph gefeiert, und sein Loge ist eine so runde und fein durchdachte Leistung, daß der junge Künstler von Frau Cosima berufen wurde, im kommenden Sommer den listigen Feuergott an der geweihten Festspielstätte darzustellen. Die Herren Eduard Göbel und Adam Würthele sind stimmbegabte lyrische Tenöre, von denen der erstere bisweilen auch ins Heldenfach hinübergreift. An Herrn Martini haben wir einen sicheren Tenorbuffo.

Mary Weiner

Mit Bässen war unsere Oper noch vor kurzem reich versorgt, da sie an Herrn Hans Keller eine

Digitized by Google

blühende Stimme und an Herrn Johannes Elmblad einen ſcharfen Charakteriſtiker beſaß, deſſen Fafner und Hunding auch in Bayreuth gewürdigt wurden. Leider haben wir ſie vor der Zeit an zwei bedürftige Hoftheater (Karlsruhe und Stockholm) abgegeben; erſetzt wurden beide Künſtler durch nicht ganz ebenbürtige Nachfolger. Immerhin erfreuen ſich die neuen „Seriöſen" Holm und Waldmann ſchätzbaren Materials, und Buffi giebt es ſogar drei: Krieg, Kirchner, Tachauer.

Das Terzett unſerer dramatiſchen Sängerinnen ergänzt ſich trefflich. Fräulein Henny Borchers iſt eine vornehme Geſangskünſtlerin mit einer echten Heroinen-Stimme; Frau Thereſe Krammer, die wir demnächſt an die Hofoper in Dresden entlaſſen müſſen, feſſelt ebenſo durch ihre reizende Erſcheinung, wie durch ihren klaren, mit beſonderem Wohllaut in den höchſten Regionen brillierenden Sopran, und in dem blutjungen Fräulein Fanchette Verhune haben wir ein ſtarkes

Vilma Jlling

Thereſe Krammer

Talent für exotiſche Partien (Carmen, Selica, Nedda) gewonnen. Als impoſante, kunſtvollendete Ortrud, Azucena und Fides beherrſcht Mary Weiner das Altfach faſt unumſchränkt, ſo daß die wundervolle Stimme des Fräulein Harriet Behnné, die jeder erſten Bühne zur Zierde gereichen würde, hier im zweiten Plane verwendet wird. Zwei anmutige Soubretten, das jetzt langſam ins Koloraturfach übertretende Fräulein Amanda Röhl, eine ebenſo launige Darſtellerin wie fein gebildete Sängerin, und das dunkeläugige, bildhübſche Fräulein Alda Gardini zählen mit der diſtinguierten Koloratursängerin Louiſe von Bonomi zu den Zierden unſeres Opernenſembles.

Für das Schauſpiel ſind nicht weniger als drei Oberregiſſeure thätig, die Herren Adam Hofmann, Julius Niedt und Theodor Steinar. Sie teilen ſich derart in die Arbeit, daß Hofmann die klaſſiſchen, Niedt und Steinar die modernen Aufführungen leiten. Unſer „Klaſſiker" iſt ein fleißiger, begabter Regiſſeur, aber leider ein Nuancenjäger. In dem an ſich löblichen Beſtreben, die Schablone zu vermeiden, verliert er ſich oft in Abſonderlichkeiten. Unmotivierte Striche, ſzeniſche Abänderungen der vom Dichter gegebenen Vorſchriften und merkwürdige Einſchiebſel (das „Volk" z. B. bethätigt ſich gar nicht ſelten mit einigen von der Regie hinzugedichteten Worten an den

„großen" Scenen) finden ſich häufig genug. Dazu kommt, daß der vorhandene fundus eine den Geſetzen der Koſtümekunde auch nur annähernd entſprechende Ausſtattung faſt niemals erlaubt.

Weit beſſer ſteht es in neueſter Zeit um die Wiedergabe der modernen Stücke. Hier zeigen ſich in erſter Linie drei Darſtellerinnen reich veranlagt: Vilma Illing für nervöſe Raſſeweiber, Ella Gabri für herbe, ſelbſtbewußte Frauengeſtalten und Giſela Jurberg (ab 1900 „Deutſches Theater" in Berlin) für zarte, liebliche Mädchencharaktere. Die fachgemäße Naivität repräſentiert Marie Wendt ſehr angenehm, Fräulein Schiffel iſt eine tüchtige Heroine, eine anmutige Sentimentale Fräulein Wertheim. Im Reiche der Mütter ſteht dagegen nicht alles nach Wunſch. Unſere „komiſchen Alten" wetteifern an überflüſſiger Derbheit mit den Komikern, von denen Papa Will, ein altbeliebtes und verwöhntes Inventarſtück unſerer Bühnen, gern die Hörer des Olymps auf ſeine Weiſe, die

E. Höfer

Ella Gabri

vor 20 Jahren modern war, ſelig macht. Herr Marx iſt ein ſtarkes humoriſtiſches Talent von öſterreichiſcher Provenienz und Färbung, aber auch er neigt zu Uebertreibungen.

Als liebenswürdiger Bonvivant hat ſich Herr Botz in unzähligen Luſtſpielrollen bewährt, Herr Colla Jeſſen, ein Darſteller von prächtigen Mitteln, gewöhnt die Theaterbeſucher allmählich an ſeine eigenartige geiſtreiche Auffaſſung der „ſchweren Helden". — Um den Vorrang in der Gunſt des Publikums kämpfen mit wechſelndem Glücke die Herren Rudolf Lettinger und E. Höfer. Herr Lettinger entwickelt in jugendlichen Heldenpartien eine Kunſt der Rede und eine Kraft der Empfindung, die an keinen Geringeren als Kainz gemahnen. Als Meiſter Heinrich, als Johannes darf er ſich dem berühmten Vorbilde keck an die Seite ſtellen. Herr Höfer iſt der Mann, der alles kann. Als Bonvivant, als Komiker, als Charakterſpieler iſt er gleich erfolgsſicher. Sein Bartel Turaſer rührt mit den einfachſten, echteſten Mitteln, ſein Oberkellner im „Weißen Rößl" hat die geſundeſte Laune. Dazu beherrſcht Höfer die verſchiedenſten Dialekte mit erſtaunlicher Meiſterſchaft. Leider verlieren wir dieſen Tauſendkünſtler bald an das Wiener Jubiläums-Stadttheater. Von unſern Charakterdarſtellern iſt Max Bayrhammer der urſprünglich

Begabteſte, Otto Gerlach der techniſch Reifſte und Guido Lehrmann der am beſten Beſchäftigte. -- Aus der ungemein zahlreichen Künſtlergarde der Vereinigten Bühnen wäre noch manche tüchtige Kraft namhaft zu machen, freilich auch von mancher Unzulänglichkeit zu berichten. Allen gerecht zu werden, iſt jedoch an dieſer Stelle kaum möglich.

Im allgemeinen könnte Breslau mit ſeinem Theatermonopole, wie es von der Direktion Löwe gehandhabt wird, wohl zufrieden ſein, wenn der Opernkonſum ein geringerer und die Sorge für das klaſſiſche Schauſpiel eine größere wäre.

Erich Freund.

Photographien: Ateliers Höffert, Mandel und Raſchkow jr. in Breslau, Waſſervogel in Olmütz und Gransky & Co. in St. Petersburg

Der erſte Lorbeer.

Im Haus der Kunſt, dem Tempel holder Träume,
Zum Schauſpiel drängt des Volkes bunte Schar,
Ein Lichtmeer flutet durch die ſtolzen Räume
Und duft'ge Roſen glühn im lock'gen Haar.
Es ſchwirren Fächer, ſeidne Schleppen rauſchen,
Und alles eint ſich heut in Glanz und Pracht,
Um andachtsvoll der Dichtung Wort zu lauſchen
Und ſich zu beugen ihrer Zaubermacht.

Der Melodien wechſelvoller Reigen
Umfängt mit ſüßem Banne jedes Ohr,
Die Menge lauſcht in atemloſem Schweigen;
Die Glocke tönt! — Der Vorhang rauſcht empor:
Verona liegt vor uns; die Sterne funkeln,
Im Mondſchein glänzt des Weihers feuchtes Bett,
Gewalt'ge Palmen und Cypreſſen dunkeln
Ums Marmorhaus der ſtolzen Capulet.

Und vom Balkone neigt ſich Julia nieder,
Von des Geliebten heißem Wort beſtrickt,
Auf deſſen edle, jugendſchöne Glieder
Die Gottheit ſelbſt den Weihekuß gedrückt.
Des großen Briten Liebesworte tönen
Von dieſem Mund in ſchönſter Harmonie;
Verkörpert ſcheint der Genius des Schönen,
Und Menſch geworden ſcheint die Poeſie.

Und was er ſpricht, er fühlts im tiefſten Buſen,
Der Leidenſchaften ſturmbewegtes Meer:
Ein echter Sohn der gottgebornen Muſen
Vergißt er Welt und Menſchheit um ſich her.
Aus ſeinem Auge ſpricht der Liebe Sehnen,
Mit ſeinem Wort zu ſchönſtem Bund vereint,
Auf ſeinen Wangen perlen wahre Thränen,
Die nur der Künſtler ſeiner Muſe weint. —

Digitized by Google

Der Vorhang fällt! — Es jauchzt die frohe Menge,
Und durch das weite menſchenvolle Haus
Tönt aus dem bunten, flutenden Gedränge
Des reichſten Beifalls donnernder Applaus!
Der Jüngling dankt und neigt ſich, ſtumm zu grüßen,
Geblendet von des neuen Ruhmes Glanz;
Und blätterrauſchend fällt zu ſeinen Füßen
Des jungen Künſtlers — erſter Lorbeerkranz.

Still iſt die Nacht, und tauſend Sterne blinken
So freundlich nieder aus der dunkeln Höh'
Wie Boten Gottes, die nach oben winken
Durch Erdenleid, durch Winter, Nacht und Schnee! —
Des Mondes Licht umſpielt mit mattem Scheine
Des alten Kirchhofs eiſernes Portal,
Die Säulen rings, die grauen Leichenſteine,
Die Zeugen ew'ger Ruh nach Leid und Qual.

Vom Mondenlicht in voller Flut umfloſſen,
Das dunkle Auge himmelwärts gewandt,
Die Hände brünſtig im Gebet geſchloſſen:
Kniet ſtumm ein Mann an eines Hügels Rand.
Das ſchöne Haupt umrahmt von dunkeln Locken,
Die edle Stirn geküßt vom Sternenlicht,
Aus den entlaubten Bäumen wehn die Flocken
Ins Antlitz ihm; er aber fühlt es nicht.

Sein Geiſt iſt weit vom irdiſchen Gewühle,
Bei ihr da droben, die nur ihm gelebt,
Die ihm geweckt die edelſten Gefühle,
Die ihm das Ziel gezeigt, nach dem er ſtrebt:
Bei ſeiner Mutter, die er früh verloren,
Doch deren Geiſt noch heute zu ihm dringt,
Die er zu ſeinem Genius ſich erkoren,
Und der er heut den — erſten Lorbeer bringt.

Am Hügel kniet er in beredtem Schweigen
Und legt das erſte, was der Ruhm ihm gab,
Den friſchen Kranz aus üppig grünen Zweigen,
Als ſchönſten Schmuck — auf ſeiner Mutter Grab! —
Zieh, junger Künſtler, ſtolz in ferne Weiten,
Dich führt dein Weg durch Nacht empor zum Licht!
Treu wird dein heil'ger Genius dich geleiten!
Den echten Sohn verläßt die Gottheit nicht!

Stuttgart. Schmidt-Häßler.

Digitized by Google

Karl Gutzkow

Gutzkows „Uriel Acosta".

Es hat für den Litterarhiſtoriker einen geheimnisvollen Reiz, in des Dichters Werken den perſönlichen Lebensnerv bloßzulegen, aus ſeinen Erlebniſſen die einzelnen Steinchen zuſammenzutragen, die ſich in der fertigen Schöpfung zu einem harmoniſchen Ganzen vereinen, und gewiß hat es Berechtigung, aus der mehr oder minder bedeutenden Fähigkeit, eigenes Seelenleben in künſtleriſchen Gebilden plaſtiſch zu offenbaren, die Größe eines Dichters abzuſchätzen. Ihm vor allen iſt ja die Sprache gegeben, ſeine eigenen Gedanken — zu verbergen.

Man iſt bisher faſt abſichtlich der Vermutung ausgewichen, daß auch bei Karl Gutzkow dieſe Scheidung des Menſchen mit ſeinen eigenſten Erfahrungen von dem Dichter mit ſeiner frei waltenden Phantaſie ein pſychologiſch reizendes Ergebnis biete. Man hat ſich in dem Vorurteil gefallen, daß er meiſt ohne innere Anteilnahme als ein geiſtreicher Kopf ſeine Werke fertigte, um dieſen unkünſtleriſchen Ausdruck zu gebrauchen; denn man wußte, daß er viel und ſchnell ſchrieb. Ein Blick in dieſes Dichters hinterlaſſene Tagebücher, das Studium ſeiner meiſt noch unveröffentlichten zahlreichen Briefe überzeugen aber im Gegenteil davon, daß wir es bei einer ganzen Reihe ſeiner Werke mit hochintereſſanten Miſchungen von Dichtung und Wahrheit zu thun haben.

Ein ſolches Werk iſt vor allem der „Uriel Acoſta". In dem Schickſale dieſes Gottſuchers rief die Phantaſie Gutzkows eigene Vergangenheit zur Auferſtehung, in den Schwingungen dieſer kämpfenden Seele zittern ſeine Empfindungen nach, und in den Verſen, über denen ein zarter Schleier von Wehmut liegt, riß es den Dichter fort zu ſagen, was er leidet.

Das ganze Problem jenes Trauerſpiels, das Schickſal des Märtyrers für eine erhabene Aufgabe, war mit Gutzkows Seelenleben aufs innigſte verwachſen. Alles für eines einzuſetzen — dieſer Heldenmut hatte ſchon das Herz des zehnjährigen Knaben mit „Schauern der glühendſten Ideen-Ahnungen" überrieſelt. In dem reizvollen Buche „Aus der Knabenzeit" erzählt Gutzkow eine anmutige Epiſode, wie das ſelbſt vor dem freiwilligen Tode nicht zurückſchreckende Eintreten eines kleinen Polenjungen für ſein geſchmähtes Vaterland ihm unvergeßlich geblieben. Die Ermordung Kotzebues durch den Schwärmer Ludwig Sand erſchien der heranreifenden

Jugend im Lichte des Martyriums, der Thäter als ein zweiter Brutus; sie legte in Gutzkow den „Grund zu einer Lebensanschauung, die mit wohlgemuter Ergebung auf eine Laufbahn der Märtyrerschaft hinausgehen wollte", und in vielen früheren und späteren Werken begegnet uns der Gedanke, daß es nichts Herrlicheres gebe, als für eine Wahrheit, die nicht „an allen Wegweisern der Landstraße" zu lesen sei, zum Märtyrer zu werden. Durch sein eigenes Leben strafte er diese Forderung nicht Lügen. Selbst parteiische Kritik hat ihm zugestehen müssen, daß er in dem gefährlichen Jahr 1835, als Metternich das ganze lustige Nest der jungen Litteratur auszunehmen versuchte, der einzige war, der nicht zu Kreuze kroch. Freunde rieten ihm, sich der gerichtlichen Verfolgung durch die Flucht zu entziehen. Aber gerade der offene Angriff bannte ihn wie Uriel auf seinen Posten. Die mutige, rücksichtslose Verteidigung seiner Sache reizte die Strenge der Richter, wie auch Uriel ihre Milde durch seine Unbeugsamkeit verscherzt, und so büßte er für die vermeintliche Schuld der ganzen Epoche, nicht allein durch jene drei Monate Gefängnis, Jahrzehnte lang hat er, durch diese Vergangenheit behindert, um seine Existenz mit der Kraft des Verzweifelnden ringen müssen. Das war gleich nach seiner Verurteilung vorauszusehen, und doch wagte er es, durch eine im Kerker verfaßte Schrift „Philosophie der Geschichte" für seine verfehmte Ueberzeugung aufs neue einzutreten. Wo es sich um seine Zukunft handelte — ein trotziges „den Priestern widerruf' ich nicht!" Wohl fügte er sich ohne Protest in das Urteil; frei wollte er sein, möglichst bald, denn wie auf Uriel wartete auch auf ihn eine sehnende Braut. Aber in sein Tagebuch schrieb er in jenen Stunden inneren Kampfes: „Das Bestehende werde ich nicht lehren. . . . . Fühlen werde ich minder hart, minder dornig, denken aber und forschen nach wie vor." Wohl mag er sich im ersten Augenblick dagegen aufgelehnt haben, daß die Staatsgewalt gerade ihn als den einzig Schuldigen herausgriff; doch das Gefühl der Gemeinsamkeit, das ihn damals noch mit den übrigen Jungdeutschen verband und das im „Uriel Acosta" in der Familienliebe des Helden so herrlichen Ausdruck gefunden, schreckte davor zurück, durch einen Widerstand gegen das über ihn gefällte Urteil die Spürhunde der Gerechtigkeit auf seine Genossen zu hetzen. Stolz nahm er im Bewußtsein seiner Führerschaft die Schuld der Gesamtheit auf sich.

Selbst das Leben dafür einzusetzen, war er bereit. In jugendlicher Heftigkeit hatte er Menzel wegen seiner Wallykritik zum Zweikampf gefordert. Ihr Verhältnis zu einander hatte sich in jener Zeit zu einer Nebenbuhlerschaft zugespitzt; die Rolle eines eifersüchtigen Denunzianten, die Menzel gespielt, hat in der Dichtung Jochai erhalten, und die Antwort des Stuttgarter Litteraturpapstes auf Gutzkows Herausforderung: „Nicht hinter Hecken und Zäunen erwarte ich meinen Gegner, sondern auf dem offenen Felde der Litteratur" ist das deutliche Vorbild für Jochais verächtliche Zurückweisung des Zweikampfes: „Wir sind nicht portugiesische Hidalgos!"

Gutzkows Haltung im Jahre 1835 hat dem „Uriel Acosta" seine Entwickelung gegeben. Bekanntlich hat der Dichter schon zwölf Jahre vor Schöpfung des Trauerspiels in einer Novelle „Der Sadducäer von Amsterdam" denselben Stoff bearbeitet; hier geht der Held unter als ein Schwächling im Rausch der Leidenschaft, während der Held des Dramas mit klarem Bewußtsein in den Tod geht, zu sühnen, was er in entschuldbarer, ja notwendiger Schwäche gefehlt. Gutzkow hat sich von dieser Schwäche nicht niederzwingen lassen. Als die Thür des Gefängnisses sich wieder hinter ihm schloß, seine ganze Zukunft wie ein Trümmerfeld sich vor ihm dehnte, da hat auch er erlebt, was Uriel zum Wanken bringt, richteten sich auch auf ihn in flehender Bitte die Augen der Braut, der Eltern, der Freunde, dem Beispiel der übrigen zu folgen und durch einen Widerruf Zertrümmertes wieder aufzubauen. Die Sehnsucht nach Glück redete zu ihm in schmeichelndem Verführerton. „Das Bedürfnis glücklich zu leben ist eben so mächtig als das andere, seinem Glück die Unterlage

eines höheren Lebens zu geben", ſchrieb er ſchon in ſeinem erſten Buche. Da haben wir in kürzeſter Form den menſchlichen Konflikt des „Uriel Acoſta". Der Gedanke des Jünglings aber wandelte ſich zur herben Lebenserfahrung des Mannes, und in den Jahren trotzigen Kampfes iſt die Tragik jenes Konfliktes im Dichter lebendig geworden.

Gutzkow war eine Kämpfernatur. Schroff und rückſichtslos im Urteil, ſelbſt wo es ſeine Freunde traf, lebte er in fortgeſetzter Fehde. Daher trotz allem Werben von Parteigenoſſen, trotz zahlloſer Anknüpfungen ſeine ſtete Iſoliertheit, ſein Aufſichgeſtelltſein. Dies Bewußtſein verbitterte ihm manche Stunde, und gerade in den Monaten des Jahres 1846, als er den „Uriel Acoſta" dichtete, war es ihm ein Bedürfnis, ſich dieſes nagende Gefühl von der Seele herunterzuſchreiben. Dieſem Umſtand verdanken wir nicht nur den wehmütigen Mollklang der Verſe des Dramas, ſondern eine ſeiner ſchönſten Figuren: Manaſſe.

Gutzkow war im März 1846 nach der Niederlage ſeines Luſtſpiels „Anonym" in Frankfurt nach Paris geflüchtet, und die Enttäuſchung und Verzweiflung der erſten Zeit weckten aufs neue, was an Bitterkeit gegen alle, von denen er ſich gekränkt und im Stich gelaſſen fühlte, in ihm ſchlummerte. „Weil ich Gemüt habe," klagt er in den Briefen an ſeine Frau, „erklären mich dieſe Menſchen für klein. Das würden ſie groß nennen, wenn ich in Frankfurt geblieben wäre und mir von . . . . hätte erklären laſſen können, daß ich keine Stücke ſchreiben kann. Ach, Amalie, ich ſage dir, ich bin ein ſehr unglücklicher Menſch, nicht über das Letztvergangene, ſondern über meine ganze Stellung zu dieſen Umgebungen, die mir keinen Troſt, keine Freude bringen. . . . Grüße alle Freunde, aber nur die wahren, die falſchen und die halben hab' ich ſatt." Dieſe Klagen über ſeine „Iſoliertheit" in Frankfurt kehren in faſt allen Briefen jener Zeit wieder, und er ging im Ernſte mit der Abſicht um, nach ſeiner Rückkehr von Paris nach Berlin überzuſiedeln. In die franzöſiſche Hauptſtadt war er geflüchtet, um allem gut oder boshaft gemeinten Troſte zu entgehen und an einer neuen Arbeit ſich wieder aufzurichten. „Die kranke Seele muß ſich ſelber helfen." Allmählich kam er wieder zur Ruhe, und das auflebende Bewußtſein ſeines Könnens gewann die Oberhand. Eine Zeit lang lebte er ſtill für ſich, mit behaglicher Zufriedenheit berichtet er ſeiner Gattin, wie er ſich den Tag eingeteilt, um ihm möglichſt viel abzugewinnen, und läßt auch hier und da kurze Bemerkungen über die Fortſchritte ſeiner Arbeiten einfließen. In dieſen Tagen machte der Dichter ſelbſt die Entwickelung durch, die im „Uriel Acoſta" Manaſſes Charakter entſchieden hat. Auch der reiche Handelsherr hat böſe Erfahrungen mit der Liebe ſeiner Freunde gemacht. Zwar hat er ſich durch eigene Kraft wieder emporgearbeitet, doch vor der Mitwelt ſich verſchloſſen: ohne Haß, aber auch ohne Liebe. Eine klaſſiſche Schilderung der Stimmung, die Gutzkow bei der Schöpfung des „Uriel Acoſta" beſeelte und die in allen gleichzeitigen Briefen wiederklingt, ſind die Worte Manaſſes, die in Kürze ſeine Entwickelung zuſammenfaſſen:

. . . Dies Gefühl des Elends,
Daß man allein nur ſich vertrauen darf,
Daß keiner für uns in die Schranken tritt,
Daß wir nur ſelbſt, ein Weib, ein Kind vielleicht
Die Schmiede unſers Glückes ſind — o ſieh!
Da hab' ich mir mein Leben in den Bann
Des eigenen Behagens eingepfercht
Und leide bitter, wenn mir ſo die Welt,
Die wirkliche, ans ſtille Fenſter klopft.

Wie ein Ausſchnitt aus des Dichters Briefen lauten dieſe Verſe. Dieſe Stimmung war allerdings für ihn nur vorübergehend. Der reformatoriſche Drang

des Priesters und Volkslehrers, sich praktisch zu bethätigen, auf alle Fragen der Zeit wenigstens kritisch Antwort zu geben, war zu stark in ihm, als daß er sich auf die Dauer unterdrücken ließ. Und wenn er in zahllosen Augenblicken unmutiger Resignation über den Mangel an Anerkennung und innerer Befriedigung oft genug sich selbst zugerufen haben mag, was Uriel dem jungen Baruch Spinoza rät:

. . . . mußt du dennoch denken, überhöre
Die Fragen, die das Leben an dich stellt!
Laß deinen Geist nur wogen wie das Meer.
In seiner tiefsten Fülle stolz sich schaukelnd,

so giebt es doch für Gutzkows ganzes Wesen keinen zutreffenderen Ausdruck, kein besseres Motto für seine Biographie als die Sehnsuchtsworte Uriels:

Ins Allgemeine möcht' ich gerne tauchen
Und mit dem großen Strom des Lebens gehn.

Sein Streben sowohl wie sein Wissen waren ungemein umfassend und keineswegs durch die Litteratur begrenzt. Nannte ihn doch selbst Menzel einen universellen Kopf. Und wahrlich nicht leicht war dem Sohne armer, ungebildeter Leute der Kampf um die Wissenschaft geworden. Sein fieberhafter Lerneifer gab den ersten Anlaß zum Zerwürfnis mit seinen Eltern, über den niedern Horizont seines väterlichen Hauses wuchs er bald hinaus. Hier stehen wir an der Wurzel des Konfliktes, den der Dichter im „Uriel Acosta" so herrlich in Leben umgesetzt hat, des Zwiespaltes zwischen der engen Welt des Elternhauses, der Erziehung und der in die Weite gehenden Gedankenwelt des Forschers. Es ist jenes allmählich mit der Erweiterung des Blicks sich herausstellende Unterscheidungsvermögen und die Frage der Pietät gegen der „Urväter Hausrat", dessen Heilighaltung de Silva so warm empfiehlt. Ein glücklicher Zufall führte den jungen Dichter in eine Familie, deren Verhältnisse ihm die Armut und Beschränktheit seiner Heimat doppelt fühlbar machten, aber gleichzeitig seinem Dasein „Luft, Erlösung, Freiheit" brachten. Mehrere Jahre wurde er mit den Kindern dieser Familie gemeinsam erzogen. „Eine Alltags- und eine Sonntagsexistenz begann. Beide kämpften miteinander, und die reine, schöne, blaue Luft der letzteren stieg über die erste wie über trübe Nebel empor." Was für Gutzkow der Einblick in fremde glänzende Lebensverhältnisse war, ist für Uriel die Erschließung einer neuen Religion, des Christentums, die auch ihn seiner jüdischen Heimat entfremdet. Die ganze Beseligung dieses Wechsels, dem der Knabe, wie er später selbst gestand, „vielleicht alles" verdankte, jauchzt in den begeisterten Versen Uriels:

Im frischen Strom der Bildung durft' ich baden,
Ein Mensch, ein freier, in dem Ganzen weben ꝛc.

Durch diese Zweiteilung der Erziehung lernte der jugendliche Blick, prüfend zwischen zwei Extremen schweifend, den äußeren blendenden Schein vom inneren Kern trennen. Er konnte weder zurückkehren in die Sphäre, der er entstammte, noch sich kritiklos hingeben der neuen Welt, in die der Zufall ihn führte. Die Folge war eine beobachtende Mittelstellung, wie sie in der Loslösung Uriels von Judentum und Christentum, in seiner Denkfreiheit als Ideal verkündet ist.

Noch etwas anderes lernte der junge Gutzkow in der sich ihm neu erschließenden Welt empfinden, den bestrickenden Reiz jener Vornehmheit, die ihn, wie er einmal an Amalie schrieb, von seiner Geburt emanzipierte, das Bedürfnis nach Komfort, nach einem behaglichen Wohnsitz, dem Teppich unter den Füßen und dem Kunstwerk an der Wand. Konnte er auch in Erinnerung an seine dürftige Jugend Uriels Entsagungsphilosophie als seine eigene proklamieren, im reiferen Alter trat die andere Neigung in ihr Recht und blieb zeitlebens an ihm haften. „Sessel, Fauteuils, schöne Zimmer", schreibt er, „es liegt etwas darin, was unbeschreiblich anzieht, und wenn

Ludwig Barnay als Uriel Acoſta

ich aufrichtig bin, ſo liegt darin der mit den Jahren zunehmende häusliche Sinn, die Freude an ſeinen vier Pfählen.“ Im „Uriel Acoſta“ beſitzt Manaſſe dieſe äſthetiſche Schwäche, und gerade das Behagen an dem ſtillen Glück der Häuslichkeit giebt dieſer Figur ſo harmoniſche edle Formen.

All dieſe Momente, die des jugendlichen Dichters Lebensanſchauung erweiterten und umgeſtalteten, mußten den Bruch mit dem Elternhauſe vorbereiten. Herbeigeführt wurde er erſt durch den Wandel der religiöſen Ueberzeugung Gutzkows, deren Entwickelung genau der in dem Helden des Dramas gleicht. Religion war das erſte große Problem, das dem Knaben, der nach Erkenntnis gierig ſich aus der Enge ſeiner elterlichen Stube in die weite Welt des Geiſtes mit bewundernswerter Ausdauer hinausarbeitete, Löſung heiſchend entgegentrat, nicht als milde, verſöhnende Göttin, ſondern mit der ſtrengen Miene verdammender Unduldſamkeit. Demſelben Motiv begegnen wir in Uriels Jugend. Eine ſchwüle theologiſche Atmoſphäre wehte durch das Heim am Kaſtanienwäldchen in Berlin, und das Uebermaß religiöſer Uebungen mußte Widerwillen und Skeptizismus entwickeln. Sonntags ging es von einer Kirche zur andern, ohne Unterſchied des Bekenntniſſes. Der junge auftauende Verſtand lernte ſchon die Verſchiedenheit der Meinungen kennen, und ſo mußte ſich bald das Bedürfnis herausſtellen, ſich „das Beſſere von dem Guten auszuwählen“, wie es im „Uriel Acoſta“ heißt. Aufklärung und Zweifel brachte das Studium mit ſich. Die Kanzel war des jungen Studenten Zukunft, nach dem Willen der Eltern und mit Rückſicht auf ein Stipendium. Der endliche Entſchluß, der Theologie zu entſagen, reifte nur unter ſchweren innerlichen Kämpfen in Gutzkow heran. Seiner Parteinahme in religiöſen Fragen verdankte er ſeine ſchickſalsreiche Litteratenlaufbahn, gehören doch die Vorgänge des Jahres 1835 mehr der Kirchengeſchichte als der Litteraturgeſchichte an. Die einzelnen Perioden ſeiner religiöſen Entwickelung vergegenwärtigen ſich uns in mehreren Werken. Jener erſten Zeit, wo der Zweifel ihm bodenlos erſchien, abgrundtief, und er eine poſitive Wahrheit mit Angſt und Qual entbehrte, entſtammen „Maha Guru, der Roman eines Gottes“ und die ſchon erwähnte Novelle „Der Sadducäer von Amſterdam“. Die feſte Ueberzeugung, deren Fehlen dem Helden der Novelle verhängnisvoll wird — der Held des Dramas „Uriel Acoſta“ hat ſie errungen. Allerdings fügt er ſich keinem Dogma, keinem Wortglauben, die Denkfreiheit iſt ihm zur Religion geworden, er predigt das Evangelium der Duldung:

Nicht was wir glauben, ſiegt, de Santos! Nein,
Wie wir es glauben, das nur überwindet.

Der religiöſe Konflikt iſt hier in einen menſchlichen aufgelöſt, der Held ſoll die Stärke und den Mut ſeiner Ueberzeugung erproben. Jene Wahrheit, zu der de Silva im Laufe der Ereigniſſe gelangt, iſt des Dichters Glaube geweſen. Wie er ſich keinem Symbolzwang unterordnete, lag ihm auch die Abſicht völlig fern, in ſeinem Werk irgend einer Religionsgemeinſchaft, mochte ſie nun deutſchkatholiſch oder jüdiſch heißen, das Wort zu reden. In der Manuſkriptausgabe des „Uriel Acoſta“ bemerkt Gutzkow ausdrücklich: „Da in dieſem Stück alle Juden ſind, ſo iſt es keiner.“ Gegen alle fanatiſche Orthodoxie hatte er eine unüberwindliche Abneigung, und es nimmt daher nicht wunder, daß der Prieſterſtand manchmal das Ziel ſeiner Angriffe war. Hat aber dieſer Widerwille in der Geſtalt des fanatiſchen de Santos einen ebenſo grandioſen wie abſchreckenden Ausdruck gefunden, ſo mag auch hier die Erinnerung

Digitized by Google

an persönliche Erlebnisse ihn aufgestachelt haben. So erzählt u. a. Joh. Proelß in seinem Buch „Das junge Deutschland", daß sich der Pfarrer die Gelegenheit der Trauung des als Gottesleugner verdächtigten Schriftstellers nicht entgehen ließ, diese als einen Triumph der Kirche über einen ihrer Widersacher zu beanspruchen.

Ein wertvolles biographisches Denkmal ist aber der „Uriel Acosta" auch für Gutzkows Liebesleben. Die Heldin des Trauerspiels, Judith, ist keine bloße Schöpfung der Phantasie, sondern wir haben in ihr eine Huldigung zu sehen an eine Frau, mit der ihn jahrelang dasselbe Band verknüpfte, das Judith und Uriel umschlingt, eine durch innige geistige Gemeinschaft geweihte Leidenschaft. Es ist Therese von Bacheracht. Von 1842 bis 1848 ist sie die Vertraute seines Geistes, seines Schaffens gewesen, ein gegenseitiger Austausch ihrer schriftstellerischen Pläne bestand zwischen ihnen, in Gutzkows Skizzenbüchern finden sich noch Zettel von ihrer Hand mit skizzierten poetischen Stoffen, und sie erhielt von ihm wieder Anregungen zu poetischen Arbeiten. Nicht Gutzkows Frau Amalie schwebte ihm vor bei der Schöpfung des „Uriel Acosta", denn sein Verhältnis zu ihr war nicht derart, daß es ihn zu poetischem Schaffen begeistern konnte, das hat er in vielen Briefen offen genug gestanden. Die Stärke der Judith des Dramas, durch die sie sich von ihrer Namensschwester in der Novelle „Der Sadducäer von Amsterdam" vorteilhaft unterscheidet, stammt gewiß nicht von Amalie, höchstens haben wir in dem kurzen Motiv ihrer Schwäche eine derartige Erinnerung zu sehen. Therese von Bacheracht vielmehr ist das Urbild der Judith des Trauerspiels, und sie war dem Dichter auch räumlich nahe, als er fern von den Seinen in angestrengter Arbeit Trost und neue Hoffnung sich errang für die Zukunft.

Eine Scene des „Uriel Acosta" vor allem birgt schon genügende Beweiskraft für diese Behauptung, jene Scene, wo Judith den vom Bann bedrohten Geliebten zu sich lädt und ihn trotz Sitte und Verbot des Vaters im Triumph in die Gastversammlung rechtgläubiger Juden führt. Gutzkow hatte Therese im Jahre 1842 kennen gelernt, als sein Stück „Die Schule der Reichen" in Hamburg vollständig durchgefallen war. Die Satire des Werks auf die Hamburger Kaufmannschaft führte zu skandalösen Demonstrationen. Da lud Therese den in trostloser Verzweiflung auf seinem Zimmer sich verborgen haltenden Dichter zu sich ein und hatte den Mut, ihn gerade in die Gesellschaft einzuführen, die ihn und sein Stück kurz vorher so entschieden abgelehnt hatte. Stellt man sich den Empfang Gutzkows in Thereses Salon vor, dann steigt unwillkürlich das Bild jener Scene aus dem „Uriel Acosta" vor uns auf.

Dies alles sind nur kurze skizzenhafte Andeutungen, deren nähere Begründung und Ausführung einer größeren und eindringenden Arbeit vorbehalten ist. Jedenfalls aber ergiebt sich schon aus ihnen zur Genüge, daß wir es in Gutzkows „Uriel Acosta" mit einem für die Psychologie des Künstlers hochinteressanten Werk zu thun haben, das aufs neue den klaren Beweis dafür liefert, daß des Dichters Schaffen sein Leben ist.

Heinrich Houben.

Das Kind im Drama.

„Bewahre mich der Himmel vor Stücken mit Kinderrollen!“ Der Herr Regiſſeur fährt ſich in gelinder Verzweiflung durch die Haare. Er will lieber drei Novitäten einſtudieren als ein einziges unmündiges Weſen dahin bringen, ſeine Rolle fehlerlos, mit einer Andeutung von Ausdruck und Spiel, herzuſagen. Ich kann es ihm nicht verdenken. Kindern Rollen einüben iſt ungefähr ebenſo dankbar als Papageien abrichten: im entſcheidenden Augenblick, da ſie vorgeführt werden ſollen, verſagen gewöhnlich beide.

Und dann: wie manche treffliche Vorſtellung wird durch ein Kind um ihren mächtigen Eindruck gebracht! Ich erinnere mich einer muſterhaften Don Carlos-aufführung, wo die ſchwüle Spannung des Publikums durch allgemeines Lachen ausgelöſt wurde, als ſich die kleine Infantin Klara Eugenia im ſchönſten ſächſiſchen Dialekt vernehmen ließ:

„D'r Keenich zirrnt und meine ſcheene Mudd'r weint.“

In Grillparzers „Medea“ ward die Kinderſcene gradezu tragiſch. Die beſten Kräfte des Dresdener Hoftheaters waren in Thätigkeit — alles verlief glänzend bis zu jenem Moment des dritten Aufzuges, da Medea ihre Knaben auffordert, zwiſchen ihr und Kreüſa zu wählen. Während Aëtes genau nach Vorſchrift handelte, wurde es dem kleinen Abſyrtus ſchwül. Der Troſtbonbon, welcher ſich als Geſchwulſt innerhalb ſeines rotgeſchminkten Bäckchens abzeichnete, ſchien plötzlich alle Süßigkeit zu verlieren gegenüber den wilden Blicken und grauſen Worten Medea-Ulrichs. Mit ausbrechendem Geſchrei ſuchte er ſich von Kreüſas Hand loszuringen, um die Couliſſe zu gewinnen. Kreüſa nahm ihn liebkoſend auf den Arm — denn noch gehörten beide vor die Rampe — aber mitten in Medeas Klage-Jamben mußte ſie, die Gruppe verlaſſend, den ungeberdigen Kolcherknaben einem Paar aus der Seitengaſſe hervorgeſtreckten hilfreichen Händen übergeben. Die Stimmung war unrettbar dahin! Aber es ſollte noch ſchlimmer kommen. Das Glockenzeichen zum vierten Aufzug ertönt. Im Hauſe lautloſe Stille. In der Ferne ein Stimmengewirr: Drohen, Bitten, das Weinen eines Kindes .... Endlich beginnt das Spiel. Nach Medeas großem Dialog mit Gora erſcheint die Sklavin, an der Hand den braven kleinen Aëtes:

„Die Kinder ſchickt mein königlicher Herr,
Nach einer Stunde hol' ich ſie zurück.“

Digitized by Google

Ja — aber wo iſt Abſyrtus? Er ſtreikt. Er kommt einfach nicht mehr zum Vorſchein. Medea ſpricht zu Aëtes in der zweiten Perſon Pluralis, und dem Publikum ſteht es frei, ſich den Geiſt des Fehlenden neben das vereinſamte Brüderchen zu denken! Die ſchöne ergreifende Scene war vollſtändig verdorben. —

Angeſichts der vielen ſich ergebenden Schwierigkeiten iſt es zu verwundern, daß die Dichter immer wieder Kinder auf die Bühne bringen! Uebrigens eine alte Gewohnheit — älter als manche glauben mögen. Stumm auftretende Kinder wurden ſchon im altgriechiſchen Theater zugelaſſen. Beweis dafür ſind die Knaben der Medea in Euripides' gleichnamiger Tragödie. — Das erſte redende Kind der Bühne finden wir im „Thönernen Wägelchen" (Väsantasĕna), jener prächtigen indiſchen Dichtung des fünften Jahrhunderts n. Chr., die angeblich König Çudräka verfaßte. Dem Autor erſchien die reizende, pſychologiſch überaus feine Scene des ſechſten Aufzuges, in welcher Rohaséna, Tscharudättas Söhnchen, über ſein thönernes Wägelchen weinend, mit Väsantasĕna zuſammentrifft, ſo wertvoll, daß er ſein Stück nach ihr benannte. Er hat den Knaben mit wenigen charakteriſtiſchen Strichen ſo echt menſchlich gezeichnet, daß er ebenſo gut ein kleiner Europäer von heute als ein Inderkind vergangenen Jahrtauſends ſein könnte.

Unerreicht in der Schilderung kindlicher Perſönlichkeiten iſt Altmeiſter Shakeſpeare. Er weiß ſeinen jugendlichen Geſtalten eine Friſche und Lebenswahrheit einzuhauchen, die ſie zu unvergänglichen Zierden ſeiner Dramen erheben. Wer dächte nicht mit Behagen an den kleinen liebenswürdigen Prinzen Mamillius aus dem „Wintermärchen", der ſich von Leontes artig die Naſe putzen läßt, herzig altklug zu plaudern verſteht und die Hofdamen um die Farbe ihrer Brauen befragt! Neckiſch beginnt er der Königin ſein „trauriges" Märchen zu erzählen — aber leiſe will er reden, damit „jene Heimchen", die Hofdamen, welche ihn zum beſten hielten, nichts hören. — Ein wenig älter als Mamillius iſt der kleine Herzog York aus „Richard III." Von ihm ſagt Buckingham:

„Mit welchem ſchnellgewandten Witz er ſpricht!
So liſtig und ſo jung, iſt wundervoll."

Das Jünglein geht gern mit ihm durch. Vor Mutter und Großmutter läßt er ſeiner Spottluſt den Zügel ſchießen, aber in Ohm Gloſters Gegenwart kennt er in ſeinem Inſtinkt die Grenze, bis zu welcher er den Uebermut treiben darf und nimmt mit kluger Wendung ſeiner Rede den Stachel. Shakeſpeares fröhlichem Richard fehlt vollkommen jener Zug von Sentimentalität, den Delavigne ſeinem, übrigens reizend gezeichneten, kleinen Herzog in »Les enfants d'Edouard« beigemiſcht hat. — Prinz Eduard, der ältere Bruder, an der Schwelle des Jünglingsalters ſtehend, erſcheint neben Richard ernſt und frühreif. Ein vornehmer Zug geht durch ſein Weſen. Begeiſtert für ſein Vorbild, Julius Cäſar, möchte er Englands altes Recht in Frankreich erſtreiten:

„Dann ſterb als Held ich, wie ich König war!"

Wollte man die Königsknaben aus „Richard III." verbannen, ſo verlöre die mit Grauſamkeiten geſättigte Tragödie ihre einzigen Lichtpunkte. Weniger bedeutend als die Prinzen, deshalb bei den meiſten Aufführungen fortgelaſſen ſind zwei weitere Kinderrollen des Trauerſpiels: die Waiſen des ermordeten Herzogs von Clarence, deren unſchuldige Vertrauensſeligkeit Gloſters Schurkerei in dichteriſch wohlberechnetem Gegenſatz hervortreten läßt. — Wie trefflich Shakeſpeare ein Kind in drei Zeilen zu charakteriſieren verſteht, beweiſt der kleine Marcius aus „Coriolan". Es iſt die berühmte Scene des fünften Aktes, da Volumnia den Sohn zur Umkehr bewegt: nur über ihren Leib gehe der Weg zum Angriff Roms. Virginia pflichtet ihr bei,

der kleine Marcius aber, ihr Enkel, ruft in knabenhafter Mischung von Furcht und Heldentum:

„Mich soll er nicht treten!
Ich laufe fort, bis ich erst größer bin,
Dann aber will ich fechten!"

Die am meisten ausgearbeitete und unbedingt fesselndste Kinderrolle des großen Briten findet sich in „König Johann". Jene den vierten Akt einleitende Blendungsscene zwischen Hubert und Prinz Arthur, dem enterbten gefangenen Knaben, gehört zum Ergreifendsten und Lieblichsten, was der Dichter geschaffen. Vor der feinen warmherzigen Beredsamkeit des fürstlichen Kindes muß selbst die grausame Härte eines Hubert dahinschmelzen und der habgierige Kriegsmann bekennen:

„Ich rühr' dein Aug' nicht an
Für alle Schätze, die dein Oheim beut."

Shakespeares Kindergestalten, so flüchtig sie auch auftreten mögen, tragen alle das unverkennbare Gepräge ihrer Zeit und ihrer vornehmen Umgebung. Sie reden in zierlichen Vergleichen; sie gebrauchen Wortspiele und Wendungen, die sie den Großen ablauschten. Der Schwerpunkt höfischer Bildung lag damals in der Kunst, gewählt zu sprechen, und die fürstliche Jugend wurde eifrig zur Redegewandtheit erzogen. Diese wohlgesetzte Sprache bestimmt viele Bühnenleiter, Shakespeares Kinder älter aufzufassen als sie gedacht sind und von Erwachsenen darstellen zu lassen — jedenfalls gegen die Absicht des Dichters. Bei den Prinzen Arthur und Eduard mag es hingehen — Richard von York aber, Mamillius und Marcius werden possenhaft in der Gestalt einer „Naiven".

Verglichen mit Shakespeares Prinzen wirkt Goethes kleiner Karl aus dem „Götz" vollkommen ursprünglich — ein frischer Durchschnittsjunge, wie sie noch heut zu Dutzenden herumlaufen. Sein Geplauder kehrt sich nicht an Grammatik, seine Neigungen gelten mehr der Küche als junkerlichem Sport. Reizend charakterisiert der Dichter die kindliche Zerstreutheit des kleinen Legendenerzählers und seinen Stolz über den papageimäßig gelernten unverstandenen Chronikspruch aus der Geschichte Jaxthausens. — Karl Berlichingen ist das einzige in Goethes Dramen redende Kind. Sein kleiner Christel in den „Geschwistern" ist stumm — aber das unbedeutende Persönchen giebt Marianne Gelegenheit, ihr liebewarmes zärtliches Herz in einer entzückenden Scene zu offenbaren.

Schiller hat außer der knapp angedeuteten Infantin im „Carlos" nur die Kinderrollen der Knaben Tells geschaffen. Von Klein-Walters Lippen schallt der zum Volkslied gewordene frischfröhliche Sang: „Mit dem Pfeil, dem Bogen —." Er ist ein echtes freigeborenes Schweizerbüblein, munter und tapfer, das kluge Fragen thut und lieber unter gefahrvollen Lawinen als inmitten böser Menschen wohnen möchte. Stolz ist er sich seines Wagemutes und Heldentums bewußt. Als im fünften Aufzug Hedwig den Knaben verkündet: „Euer Vater ist's, der's Land gerettet!" jubelt Walter:

„Und ich bin auch dabei gewesen, Mutter!
Mich muß man auch mit nennen! Vaters Pfeil
Ging mir am Leben hart vorbei — und ich
Hab' nicht gezittert!"

Von den Epigonen haben Kleist, Uhland, Grabbe, Hebbel, Halm, Gutzkow, Ludwig ꝛc. auf Kinderrollen verzichtet. Bei Tieck finden wir einige in den dramatisierten Märchen. Die Neuen und Neuesten dagegen brachten das Kind im Drama wieder sehr in Aufnahme.

Gustav Freytag zeichnet, außer im Luſtſpiel „Die Brautfahrt", noch in „Graf Waldemar" einen fein charakteriſierten Knaben: die Scene des kleinen Hans iſt ein Kabinettſtückchen voll Friſche und natürlicher Anmut.

In die an Ereigniſſen nicht eben reiche Handlung von Sudermanns „Glück im Winkel" bringen die beiden, in den ſchönſten Flegeljahren befindlichen Rektorſöhne Fritz und Emil ein urgeſundes Leben. Wem erweckte nicht die ſtürmiſche Frühſtücksſcene im zweiten Akt verwandte Erinnerungen angeſichts der ungeheuern Eile und Wichtigkeit, mit welcher die beiden hoffnungsvollen Bürſchchen hinwegſtreben: „Wir müſſen Jerſchke verhauen — denn der iſt zu frech!" Wer nicht wüßte, daß der Dichter Kinderfreund iſt, müßte es durch ſeinen kleinen Märchenprinzen in den viel umſtrittenen „Drei Reiherfedern" erfahren: ein ſo friſches, wahres, an feinen Zügen reiches Kinderbild kann nur entwerfen, wer mit Liebe beobachtet. Der kleine Schelm, dem des Autors Laune keinen Namen gönnt, bringt Wärme und Sonnenſchein in die Handlung. Hervorragend iſt jene hochdramatiſche Scene zwiſchen ihm und Hans Lorbaß, die den Zuſchauer in atemloſe Spannung verſetzt. Aus Spiel wird Ernſt: jedes Wort des kleinen Fragemunds gewinnt Bedeutung für den grimmen und doch ſo warmherzigen Haudegen, der ihm nach dem Leben ſteht. Wie rührend iſt des Prinzen Zärtlichkeit, der die wunde Hand ſeines „Hanſel" verbinden will, wie ſtolz flammt die junge Seele auf: „Du, ſchlag' mich nicht, ich bin ein Königskind!" Wie mutig erklärt er, trotz Lorbaß' drohenden Geberden: „Ich fürcht' mich nicht" und erzählt dem rauhen Freunde mit echt kindlicher Weitſchweifigkeit, wie der Vater ihn geküßt — durch ſeine Schilderung den wackern Knecht entwaffnend. Die Rolle des kleinen Prinzen ſtellt, wenn ſie des Dichters Abſichten entſprechen ſoll, hohe Anforderungen an ein Kind — und nur ein ſolches darf hier zugelaſſen werden.

Hauptmann zeigt uns in der „Verſunkenen Glocke" ein paar flüchtig ſkizzierte Knaben; im „Fuhrmann Henſchel" das gutmütige, furchtſame Karlchen Siebenhaar, deſſen Geburtstagswünſche in einer „Baſchlikmütze" gipfeln, und die kleine, mit Schweigen und Weinen abwechſelnde Berthla, die „uf an ſchien Farla gerita" iſt, und ſich, wenn auch nur mit wenigen Worten, als echtes ſchleſiſches Dorfkind ausweiſt. Verſchiedene kleine ausgehungerte Weſen tauchen in den „Webern" auf, und im „Hannele" macht der Dichter ein Kind zum Mittelpunkt des Intereſſes.

Aehnlich thut es Ibſen in „Klein Eyolf". In dieſem Kinde mit „den großen, offenen, anklagenden Augen", über das wir ſo viel zu hören bekommen, begegnet uns eine jener frühreifen ſenſitiven Naturen, die körperliches Leiden ſchon in zarter Jugend zur Entſagung zwang. Es ſpricht aus ihm eine unſtillbare heftige Sehnſucht nach den zur Unmöglichkeit gewordenen Knabenſpielen, ein überfeines Empfinden für den Spott der Kameraden, unter welchem er ſchwerer leidet als er den Seinen anzudeuten wagt. Die durch zu vieles Leſen überreizte Phantaſie beſeelt ein Hang zum Märchenhaften, Rätſelvollen — und dieſer unerklärliche Zauber wird Urſache ſeines Unterganges. Wie der Alte von Skien neben abſonderlichen Knaben auch friſche, geſunde Kinder zu zeichnen vermag, zeigt er meiſterlich am kernigen Olaf Bernick („Stützen der Geſellſchaft"). Seine jungenhafte Freude an Kunſtreiterei, wilden Pferden und Bogenſchießen bringt Leben in die Geſellſchaft, deren „Stütze" zu werden er im ahnenden Gefühle: „das müſſe ſehr langweilig ſein" entſchieden ablehnt. Ihm verwandt ſind die Söhne des „Volksfeindes", Walter und Fredrik, die „'ne ganze Maſſe" zerlumpte Gaſſenjungen kennen und denen es durchaus nicht darauf ankäme „Heiden" zu werden, wenn ſie dafür als Wikinge Heldenfahrten unternehmen — und nichts lernen dürften! — Klein Egil in „Nordiſche Heerfahrt" und die drei Kinder in „Nora" verraten, daß der rückſichtslos freimütige Schilderer menſchlicher Schwächen auch für das unſchuldig fröhliche Treiben der Allerkleinſten ein fein beobachtendes Auge beſitzt.

Richard Voß führt uns in seiner „Blonden Kathrein", dieser leider wieder von den Bühnen verschwundenen Apotheose der Mutterliebe, eine ganze Stube voll Kinder vor. Die Scene, in welcher die kleinen Nachbarn als heilige drei Könige das kranke Büblein Erich besuchen, und die Engelepisode im dritten Akt sind von wunderbar poetischem Zauber.

Schnitzler läßt sein Schauspiel „Das Vermächtnis" sogar von einem Kinde einleiten — dem sich sehr wichtig dünkenden, leicht „beleidigten", aber gutherzigen Lulu, und bringt außer ihm noch das kleine, nervöse Franzl auf die Bretter, dessen Tod für das Schicksal der Mutter verhängnisvoll wird.

Die in unsern Tagen vielleicht am häufigsten und eindrucksvollsten gespielte Kinderrolle ist Jung Heinrich in Wildenbruchs Königsdrama. Mag gegen das Stück gesagt werden, was da wolle: der Charakter dieses Knaben ist mit einer Sicherheit, Wahrheit und Lebendigkeit gezeichnet, welche dem Dichter zur Ehre gereicht! Im Heinrich der späteren Akte findet sich kein Zug, der nicht schon im Kinde des Vorspiels angedeutet wäre. Großherzigkeit, Freimut, Selbstbewußtsein, Trotz, Jähzorn, Güte entstrahlen der jungen Seele im raschen Wechsel der Leidenschaft und erfordern eine gewandte, temperamentvolle Darstellung, wie sie ein Kind nie zu bieten vermöchte. Hier muß die Naive einspringen — ebenso als „Lachegott" im „Heiligen Lachen" — und das Publikum, dankbar für ihr frisches, feuriges Spiel, ergiebt sich darein, daß sie für einen Zehnjährigen „ein bischen sehr ausgewachsen" erscheint.

Mehr und mehr bürgert sich das Kind auf den Brettern ein. Es gehört schon fast zu den ständigen Requisiten: als Dekoration, als „realistischem Beiwerk", als Episode begegnen wir ihm — selten als organisch notwendigem Bestandteil des Stückes. Wenn es nur wenigstens hineingucken, nur einmal über die Bühne hüpfen darf, mit ein paar nichts- oder wenigsagenden Worten! In Mauthners „Kraft" (dramatisiert von Julius Türk), in Fürst Wredes „Recht auf sich selbst", im „Cyrano", in „Zaza": überall schelmenäugige Lockenköpfchen im Scenenbilde — mehr oder weniger bedeutungslos für den Gang der Handlung.

Alice Freiin von Gaudy.

März.

☆

Am Weg zum See brach heute ich ein Veilchen,
Der ersten Frühlingsstrahlen scheues Kind,
Und kaum, dass ich's getragen hab' ein Veilchen,
Küsst es zu Tode schon der Märzenwind. —
Nun sank die Sonne über'm Nachbardach,
Der Dämmerstunde Gold liegt auf den Landen
Und ruft im Herzen wilde Sehnsucht wach
Nach Blumen, die an meinem Wege standen. —

Wilh. Uhlmann-Bixterheide.

Wie Hermann Müller als Mime entdeckt wurde.

Er iſt ja früher Maler geweſen! ſagen die Wiſſenden und meinen damit ſeine beſondere Kunſt, vortrefflich „Maske zu machen“, erklärt zu haben. Nun, man kann darüber verſchiedener Anſicht ſein. Ich, der ihn ſchon kannte, als er noch junger Akademiker war, bin vielmehr der Meinung, daß er niemals ein Maler geweſen iſt. Er malte freilich und war ein leidlich fleißiger Beſucher der alten Berliner Kunſtmühle Unter den Linden, ja er profitierte wohl auch einiges von Guſſows ſtarkem koloriſtiſchen Einfluß und brachte den wackern Tom Walker, deſſen ſchwarzes Kraushaar ſich jedesmal ſträubte und deſſen Kaffee-Teint erblaßte, wenn man ihm die Beleidigung anthat, ihn für einen Neger zu halten, er brachte dieſen freien Bürger des freien Amerika wohl ſo oft wie ſeine Mitſtrebenden auf die grundierte Pappe und wurde wie ſie von der nachmals ber—ühmt gewordenen Bertha Rother in die Geheimniſſe vollendetſten körperlichen Ebenmaßes eingeweiht, er rührte emſig Pinſel und Palette und doch — Hermann Müller war kein Maler. Er wird mir dieſe nachhinkende Kritik gewiß nicht übelnehmen, denn erſtens iſt er ein vernünftiger Mann, der ſich ſelber nichts vorlügt und ſchwerlich den zuerſt erwählten Beruf aufgegeben haben würde, wenn er ſich in ihm ſtark genug gefühlt und Befriedigung gefunden hätte, und zweitens verdankt er und verdanken wir ja gerade dem Umſtande, daß er kein Maler war und werden konnte, den Vorzug, daß aus ihm ein ſo vortrefflicher Schauſpieler wurde. Denn ein ganz vorzüglicher Schauſpieler iſt er, das läßt ſich nicht beſtreiten, mag er auch beim großen Publikum noch lange nicht die verdiente Anerkennung gefunden haben. Ihm fehlt, was die Menge entzückt und beſticht, die ſtolze Schönheit und flammende Leidenſchaftlichkeit eines Matkowsky oder die intereſſante, kitzelnde Nervoſität fin de siècle eines Kainz, und in der allgemeinen Beliebtheit wird er immer hinter dieſen zurückbleiben. Und doch darf er mit ihnen in eine Reihe geſtellt werden, er nimmt als Menſchendarſteller ſeine Kunſt ernſt wie ſelten einer, geht ſeinen eigenen guten und geraden Weg und gehört zu denen, für die man nicht ſchwärmen mag, aber die man würdigen muß.

Und wie entdeckte er ſein mimiſches Talent? — Da ich's mit erlebt habe, ſo kann ich's ja erzählen. Es war zu Ende der ſiebziger Jahre. Die jungen Kunſtakademiker hatten wieder eines jener herrlichen Sommerfeſte veranſtaltet, zu denen ſie ſich von jeher weit freudiger noch als zu den Studien hingezogen fühlten und in denen ſie ganz Außerordentliches leiſteten. Es war ein mittelalterliches Feſt — des hiſtoriſchen Grundgedankens erinnere ich mich nicht mehr — und der bunte Troß von Rittern und Reiſigen, Edelfrauen und Edelfräulein, Landsknechten und Zigeunern, von Pferden und Wagen wälzte ſich durch die ſpalierbildende Menge hindurch die Linden entlang und zum Brandenburger Thore hinaus. Auch allerlei fahrendes Volk gab es. Muſikanten, Marketenderinnen, Hundeknechte, Geſindel; und der Strolch des Malers Fritz Gehrke,

des heutigen bekannten Illustrators, verblüffte durch seine Echtheit, die ihm noch zu den zerrissenen Schuhen barzehig herausguckte. Einige Darsteller von Mönchen hatten sich opfermutig aus ihrem natürlichen Hauptschmuck sogar Tonsuren herausrasieren lassen und legten den ganzen Weg mit nackten Füßen zurück. Ganz zuletzt kam auf etwas störrigem Esel ein feistes Mönchlein dahergeritten und blinzelte vergnügt aus den listigen Aeuglein über die rote Nase hinweg, hin und wieder den Blick zärtlich zu einem Fäßchen niederwendend, das vor ihm auf dem Rücken des Grautieres lag. Mit dem Strolche, der überall sein tolles Wesen trieb und die Zuschauer der Straße mit Erfolg anbettelte, schien der Eselreiter gut befreundet zu sein, denn er ließ auch ihm gelegentlich eine Erquickung aus dem Fäßchen zukommen, dessen Inhalt sonst augenscheinlich nur für ihn selber vorhanden war. Und in der That waren Fritz Gehrke und Hermann Müller — denn dieser war das Mönchlein — seit langem befreundet, ein Umstand, der in meiner Geschichte noch eine Rolle spielen soll.

Das Ziel der Reise war Schulzendorf, und ich kann es mir hier wohl versagen, das lustige Treiben, das sich dort programmmäßig und programmunmäßig unter den Augen des gestrengen Ratsherrn Ludwig Manzel — jetzt wohlbestallter Professor und Mitglied des Senats der Akademie der bildenden Künste — abspielte, ausführlich zu schildern. Genug, die Schar wurde von Stunde zu Stunde übermütiger, und wenn die zahlreichen rosigen Mägdulein, die als Schwestern, Cousinen und sonst was den fröhlichen Zug hinaus begleitet hatten, nicht allmählich und unwiderstehlich mit in die Tollheit hineingezogen und von ihr angesteckt worden wären, so hätte wohl manche Schöne sich verschüchtert aus dem wüsten Mittelalter in die manierliche Gegenwart zurückgeflüchtet. Der improvisierten Späße gab es mancherlei, schloß doch Strolch Gehrke, nachdem er etwa zwanzig Holden und Unholden unbemerkt die Taschentücher geräubert hatte, mit dem Direktor Anton v. Werner eine regelrechte Wette ab, daß er binnen einer halben Stunde diese Zahl auf Fünfzig vervollständigt haben wolle, ohne jemals ertappt zu werden. Er hatte bereits im Verlaufe einer Viertelstunde die Wette gewonnen und überreichte triumphierend dem großen Anton als Numero Einundfünfzig dessen eigenes Sacktuch, so daß der Ueberlistete nun das verlorene Fäßchen spendieren mußte.

Wacker wurde dem erfrischenden Gerstensafte zugesprochen, und als einer der besten Zecher erwies sich das Mönchlein, das auf seinem Esel zur Tränke gekommen war. Viele heitere Lieder wurden da gesungen, vorwiegend nicht geistlichen Inhalts, viele derbe und doch gute Scherze wurden da gemacht und steigerten Witz und Laune. Endlich aber floß das letzte Tröpfchen aus dem Hahn und die Neige aus dem Spund, und der Augenblick war gekommen, wo das Mönchlein von moralischem Ekel erfaßt wurde und sich von seinem Esel aufs hohe Pferd — allerdings nur in bildlichem Sinne — setzte. Nach dem Vorbilde des Abraham a Santa Clara und des Pfäfflein in Schillers „Lager" hob er seine Kapuzinerpredigt an. Da wurden die unmäßigen Gesellen tüchtig heruntergeputzt, in oft recht holperigen Knittelversen, aber mit einem Humor, der ringsum den Beifall weckte und tosenden Widerhall fand. Da aber wurde das Mönchlein nur noch mehr ergrimmt und wetterte:

Ihr kennt nur Gesaufe und Gejohle,
Uebt mit der Kehle statt mit der Kohle.
Und statt die Leinwand mit Farben zu zieren,
Thut ihr am Hemd eure Leinwand beschmieren,
Kleckst Aquarelle mit Biergerinnsel
Und seid statt Maler selber nur Pinsel!

„Bravo, bravo!" erscholl es von allen Seiten, und drei stämmige Landsknechte sprangen herbei und hoben den Eiferer trotz seines Sträubens auf das umgestülpte Regenfaß, worauf sie bisher ihren Skat gedroschen hatten. Da stand er nun oben wie eine Statue auf ihrem Piedestal, und die Miene, mit der er in die lachende Schar hinunterblickte, läßt sich nicht beschreiben. Wie das rote Gesicht zuerst halb stumpfsinnig im Kreise um sich sah, wie dann ein flüchtiger Spott darüber glitt und wie es sich in ernste Falten legte und aus den lebhaften Augen Blitze zu schießen schien, um gleich darauf mit geschlossenen Lidern anscheinend in Weltvergessenheit zu versinken, das war eine so erschütternd komische Aufeinanderfolge mimischer „Zünder", daß er, der auf den zwar nicht weltbedeutenden, doch faßbedeutenden Brettern stand, einen der nachhaltigsten Lacherfolge hatte, dessen Lärm ihn lange nicht wieder zu Worten kommen ließ.

Plötzlich schien er dann zu erwachen, streckte seinen wohlausgestopften Wanst weit nach vorn, faltete die Hände darüber und fauchte aus den aufgeblasenen Backen einen weithin ver-

nehmbaren Seufzer der Erleichterung, der ſich wie beſänftigend Oel über die hochgehenden Wogen der Ausgelaſſenheit ergoß. Es wurde ſtill und er fuhr fort:

Ihr Heiligenmaler, ihr unreifen,
Könnt nur am Heiligen euch vergreifen;
Und ihr, die ihr übt die Kunſt der Landſchaft,
Seid wert nur, daß man euch aus dem Land ſchafft!
Und euch gar, Maler der Nuditäten,
Sollt' man wie giftig Unkraut ausjäten;
Ihr entſtellt der Natur erhabene Züge
Und macht die nackte Wahrheit zur Lüge!
Ihr alle übet Verrat an der Kunſt
Bei wüſten Gelagen und Fuſeldunſt.
Erſchließt euch der Reue, ſo lang' es noch Zeit,
Kehrt um von dem wüſten Pfade der Laſter,
Von Schulzendorf nach Berlin iſt nicht weit,
Drum rettet euch auf das Großſtadt-Pflaſter.
Sonſt werdet ihr Sündigen alleſamt
Zur Hölle fahren, auf ewig verdammt!

Und um dieſer fürchterlichen Mahnung den nötigen Nachdruck zu verleihen, ſtampfte er kräftig mit dem Fuße auf. Aber o weh! Die morſche Regentonne zeigte ſich einer ſolchen Entrüſtung nicht gewachſen — der Boden brach durch, und als führe er ſelber zur Hölle, die er eben noch den andern angedroht hatte, entſchwand Hermann Müller plötzlich den Blicken der Anweſenden.

Der unerwartete Zwiſchenfall brachte nur eine kurze Pauſe allgemeiner Verblüfftheit, dann löſte ſich das momentane Schweigen in ein erſchütterndes Gelächter auf, daß rings die alten Fichtenſtämme vibrierten. Aller Augen waren auf die Tonne gerichtet, aus der das Mönchlein nun emportauchte, pruſtend und glotzend, als gälte es eine ungeahnte Vorſtudie zum Nickelmann. Da aber das klaſſiſche „Brekekekex" noch nicht die litterariſche Eichung erfahren hatte, ſo verfiel der Mime nicht auf dieſen tiefſinnigen Ausſpruch, ſondern murrte mit dumpfer Stimme und drohender Geberde:

Eure Sünde ſchlug — o Schreck und Graus! —
Ihr ſeht es, dem Faß den Boden aus!

Dann kroch er bedächtig und behäbig aus ſeiner Verſenkung hervor, um ſich wieder unter das „Volk" zu miſchen. Aber dies gelang ihm nicht ſo ohne weiteres. Denn ſelten wohl hatte eine darſtelleriſche Leiſtung einen gleich zündenden Erfolg gehabt und ein dankbareres Publikum gefunden als ſeine. Wäre er auf einem Eſelfuhrwerk zum Feſte gekommen, ſtatt nur auf einem Eſel zu reiten, man hätte ihm gewiß die Tiere ausgeſpannt und vor Begeiſterung ſelber Diſteln gefreſſen — ſo aber wurde er unter brauſendem Applaus und Bravogejohle auf den Rücken ſeines Grauen gehoben, mit Nadelzweigen, Laub und Blumen bekränzt und im Triumph umhergeführt. Hermann Müller hatte ſeinen erſten Erfolg — im Mittelalter errungen.

Aber dieſer wirkte doch fort in die Neuzeit. Ihm ſelber war es bei der Improviſation klar geworden, was als dunkle Sehnſucht längſt in ihm geſchlummert hatte. Er wußte nun, daß er das Zeug nicht zu einem Maler, ſondern zu einem Mimen hatte. Seit jenem Tage war er ein anderer. Das Schulzendorfer Feſt war längſt vorüber, nur ihm ſaß es noch in den Gliedern. Er empfand keine Luſt mehr zu Farben und Bildern, in ſeiner Seele tauchten andere Farben, andere Bilder auf und ließen ihm fürder keine Ruhe. Er fühlte ſich nicht mehr zur Akademie hingezogen, — er ſchwänzte. — Fritz Gehrke, der damals ſchon ein Atelier beſaß — es war in der Steglitzer Straße, ein idylliſches Gartenhaus — und ihn hier früher häufig zu privaten Malſtudien hatte einkehren ſehen, war verwundert über ſein regelmäßiges Ausbleiben. Ich war es auch, denn auch ich brachte in jenem gaſtfreien Atelier meine erſten Verſündigungen an der Kunſt auf den Blendrahmen, bis ich eines ſchönen Tages von dem grauſamen aber gerechten Lehrmeiſter an die Luft geſetzt wurde. Ich hatte mich nämlich erdreiſtet, für ein leidlich gelungenes Stillleben von meiner Hand einen Käufer zu finden und wurde nun aus der Gemeinſchaft derer, die niemals etwas verkauft hatten, feierlich als ein „Abtrünniger" ausgeſtoßen, und ich verzeihe mir noch heute nicht meine grobe Rückſichtsloſigkeit. Doch dies nur nebenher. Freund Müller

blieb aus, und wir gerieten ſchließlich in große Beunruhigung um ihn, umſomehr, als bald darauf bekannt wurde, daß er ſich auch in ſeiner Wohnung ſchon mehrere Tage nicht hatte ſehen laſſen. Was war mit ihm geſchehen? War ihm ein Unglück zugeſtoßen? Wir ſtanden bald im Briefwechſel mit ſeinem beſorgten Vater, dem Schauſpieldirektor Müller in Hannover. Wir ſuchten ihn allenthalben, doch ohne Erfolg. Die Polizei wurde mobil gemacht und fand ihn, ihrer Gewohnheit gemäß, auch nicht. Endlich führte ihn ein Zufall Fritz Gehrke in den Weg. Ich glaube, es war im Tiergarten oder gar im Grunewald, der arme Junge war ganz verwahrloſt und ſeine Verſtörtheit gab zu ernſter Beſorgnis Veranlaſſung. Er fühlte etwas Unſtetes, ein quälendes Gefühl der Unbefriedigtheit in ſich, vermied menſchliche Wohnungen, und es bedurfte der Liſt, um ihn zu einem kurzen Stelldichein im Atelier zu bewegen. Dieſes ſollte ſpät abends ſein, und er hatte endlich feſt zugeſagt, ſich einzufinden. Schnell wurde ſein Vater benachrichtigt, der bewußte Abend kam und — Vater und Sohn trafen zuſammen.

Hier iſt meine Geſchichte zu Ende, denn hier fängt ſie an, alltäglich zu werden. Der Vater, obwohl oder gerade weil er Schauſpieler war, hatte ſeinen Sohn für einen andern Beruf auserſehen. Nun erfolgte der große Aufeinanderprall, die erlöſende Ausſprache und — Hermann Müller wurde Schauſpieler. Gewiß nicht zu ſeinem Schaden und nicht zum Schaden der Kunſt. Er ging mit vollem Eifer in ſeinen erkorenen Beruf und ging darin auf, und heute iſt er eine Zierde des Deutſchen Theaters, im engeren und weiteren Sinne. Mag ſein, daß etwas vom Maler an ihm hängen geblieben iſt; geſchadet hat es ihm jedenfalls nicht, daß er mit Farben und Kreide künſtleriſch umzugehen gelernt hat. Jedenfalls verſteht er wie ſo leicht kein anderer, dem jeweiligen Charakter, den er verkörpern ſoll, Ausdruck und Phyſiognomie ſchon in dem rein Aeußerlichen zu verleihen. Er hat ſeine Züge bewundernswert in der Gewalt, und ſelbſt die Stammgäſte der Premièren fragen oft erſtaunt, wenn er in einer neuen Rolle auftritt: „Iſt das Hermann Müller?“ — Hier die Abbildungen beweiſen, daß er ſogar vor der Camera des Photographen „darzuſtellen“ vermag, und nicht nur „poſiert“ wie die Mehrzahl derer, die ſich einbilden, Koſtüm und Schminke machten ſchon eine Rolle. Mag er als Falſtaff oder Mephiſto, als Hofmarſchall Kalb oder als Dorfrichter Adam erſcheinen, mag er den „Aſtpreißen“ v. Laskowski in Halbes „Mutter Erde“ oder den Tiſchler Engſtrand in Ibſens „Geſpenſtern“ darſtellen, den Anzengruberſchen Duſterer oder die Epiſodenrolle des Amaſai in Sudermanns „Johannes“ geben, er findet ſich auf jedem Boden zurecht und iſt jedesmal ein völlig anderer. — Freilich, für einen „Nickelmann“ giebt es keine Backfiſch-Schwärmerei, und ein ſo ruhiger und ernſter Künſtler wie Hermann Müller wird niemals eine vergötterte Tagesberühmtheit ſein. Darum aber iſt er doch ein ganzer Schauſpieler, groß genug, um auf die Reklame zu pfeifen. — Brekekex! — —

Berlin. Max Kahlenberg.

Faust (Goethe)

Mephisto: Und euch taugt einzig Tag und Nacht.

Kabale und Liebe (Schiller)

Hofmarschall Kalb. Und bin noch der Erste in der Antichambre! — Was denken Sie? —

Heinrich IV. (Shakespeare)

Falstaff: Ich kannte euch ja!

Johannes (Sudermann)

Amafat: So sprich, welches Gesetz liebest du?

Versunkene Glocke (Hauptmann)

Nickelmann: Brekekekex.

Mutter Erde (Halbe)

v. Kaskowski:
Na, mein Mäuschen, wie geht's dir?

Der zerbrochene Krug (Kleist)

Adam: Also 'ne Klinke war's?

G'wissenswurm (Anzengruber)

Duflerer: Beispielmäßig lacht a Kuh gornet!

Gespenster (Ibsen)

Tischler Engstrand: Komm' nur und bleib' bei mir in der Stadt.

Hermann Müller, Mitglied des Deutschen Theaters zu Berlin.

Nach Photographien des Atelier Franz Kullrich in Berlin.

Digitized by Google

Berliner Bühnenkünstler.

VIII.

Adalbert Matkowsky.

Ruſian („Der Traum ein Leben")

Als Adalbert Matkowsky in der zweiten Hälfte der achtziger Jahre im Berliner Schauſpielhauſe gaſtierte, hatte er ſich bereits in Dresden und Hamburg den Ruf eines erſten Darſtellers im Fach der jugendlichen Helden und Liebhaber erworben. Sein Talent war frühzeitig erkannt und gefördert worden, denn ſchon mit neunzehn Jahren hatte ihm die Hofbühne Sachſens Gelegenheit gegeben, ſich künſtleriſch zu entwickeln und in das Rollenfach hineinzuwachſen, auf das ihn ſeine glänzende und ſtarke Perſönlichkeit hinwies. Dort fand er in Friedrich Dettmer ein Vorbild für klaſſiſchen Stil und edles Pathos, eine geſunde Männlichkeit, die alles Techniſche ſpielend beherrſchte und eine lange glänzende Laufbahn vor ſich zu haben ſchien. Als Dettmer im Oktober 1880 unerwartet ſtarb, war Matkowsky freilich noch zu jung, um die Erbſchaft dieſes Künſtlers in ihrem vollen Umfange antreten zu können. Aber die Bahn war frei, und allmählich gelang es ihm aus den ſchönen Mitteln, die ihm die Natur verliehen hatte, eine Poeſie der Empfindung und Stärke der Leidenſchaft hervorzulocken, wie ſie die romantiſchen Geſtalten unſerer großen Dichter verlangten. Im Jahre 1886 zog ihn Pollini nach Hamburg, wo der Künſtler ſich in voller Freiheit all die Aufgaben aneignen konnte, die ihm in ſeinem Fache noch fehlten. Zu derſelben Zeit ſtarb Hülſen in Berlin, und in unſerm Hoftheater mußte ernſtlich daran gedacht werden, die ſtarre Ueberlieferung, die namentlich bei klaſſiſchen Vorſtellungen herrſchte, umzuſtoßen und dem Organismus jugendlich friſches Blut zuzuführen. In erſter Linie rechnete man dabei auf den talentvollen Hamburger Schauſpieler. Als Matkowsky bei uns, zuerſt als Gaſt, auftrat, kam der ſanfte Wogenſchlag, zu dem die Tragödie am Schillerplatz durch langjährige Gewohnheit abgeſchwächt war, plötzlich in ſtürmiſche Bewegung. Der ſchlanke junge Mann mit dem edeln Geſicht und der wohllautenden Stimme entfeſſelte eine Leidenſchaft von ſo großer Unmittelbarkeit, einen ſo fortreißenden Sturm und Drang, daß man die Empfindung hatte, als wäre eine mächtige Flamme plötzlich aufgeſchlagen. In der Ruhe hatte das Gefühl dieſes Schauſpielers etwas überraſchend inniges, in der nach außen drängenden Erregung ſchien es jede Feſſeln zu ſprengen und wie eine elementare Kraft alles mit ſich fortzureißen. Die ängſtlichen Seelen ſprachen von Uebertreibung und Zügelloſigkeit, aber die Kenner wußten, daß für die klaſſiſche Tragödie, die doch ſtets einen untrüglichen Prüfſtein für die Leiſtungsfähigkeit einer Bühne bildet, eine beſſere Zeit gekommen war. Vor allem erinnern wir uns des Eindrucks, den damals Matkowsky als Sigismund in Calderons „Leben ein Traum" auf das begeiſterte Publikum machte. Dieſe ſtrahlende Perſönlichkeit, der im Vollgefühl ihrer unendlichen Kraft ihre Haut zu eng zu werden ſchien, die überall gewaltſam vorging, bis die Erkenntnis von der Vergänglichkeit der Dinge ſie zur ſittlichen Einkehr in ſich ſelbſt erzog, wie wurde ſie im wilden Sturm der Leidenſchaft und im grübleriſchen Tiefſinn vor uns lebendig! Ein Bild ebenſo ſchön als wahr, ausgeführt mit dem Farbenglanz der Romantik, der über die Irrungen und Wirrungen des Menſchenſchickſals einen goldenen Schleier ausbreitete. Dieſer hohen Auffaſſung der Kunſt iſt Matkowsky, auch wenn ſein großes Talent mit ihm ab und zu durchging und er die aus Kopf und Herz ſtrömende Kraft nicht zur völligen Harmonie zu verſchmelzen wußte, immer treu geblieben. In der heißen Glut tragiſcher Leidenſchaft, wo den meiſten Darſtellern die Luft ausgeht, an Aufgaben, die ſich mit den Mitteln der Bühne kaum noch bezwingen laſſen, zeigt ſich ſeine Begabung am glänzendſten und überraſchendſten. Oft hat man bei ihm das Gefühl, daß man dieſe oder jene allbekannte Rolle vor ihm eigentlich noch gar nicht geſehen habe.

Digitized by Google

Matkowsky, am sechsten Dezember 1858 in Königsberg geboren, stammt aus ärmlichen Verhältnissen. Er denkt noch an die kleine Giebelstube in dem alten Hause, das neben dem längst abgebrochenen Steindammer Thor in der ostpreußischen Krönungsstadt stand. Alles, was an Bildung und Besitz dort zu finden war, zog täglich am Fenster zu der beliebten Hafenpromenade an ihm vorüber, während es drinnen knapp und traurig herging. Die Mutter war eine arme Näherin, die sich viel bei fremden Leuten aufhalten mußte. Die Großmutter, die auf den wilden Knaben aufpassen sollte, war alt und halb gelähmt. Als er einmal auf der Straße ins Gedränge geraten war, schrecklich zu heulen anfing und gar nicht mehr beruhigt werden konnte, gebrauchte man als letztes Mittel das Versprechen, ihn ins Theater zu führen. Es wurde Mozarts „Don Juan" gegeben. Die entzückenden Melodien scheinen aber Adalbert wenig interessiert zu haben, denn es wird berichtet, daß er auf seinem Galerieplatz bald eingeschlafen sei. Mit sieben Jahren lernte er eine Artistenfamilie des Zirkus Carré kennen, der regelmäßig auf einige Wochen nach Königsberg kam. Der kleine Matkowsky fand an den körperlichen Uebungen Gefallen und gefiel den Leuten, die sich allabendlich im Trikot dem Publikum zeigten, ebenfalls so sehr, daß sie ihn zur weiteren Ausbildung zu sich nehmen wollten. Als der Extrazug des Direktors Carré auf dem Bahnhof in Königsberg stand, um nach Danzig abzudampfen, schlich sich der Bengel in den Requisitenwagen hinein und machte die Reise in der sichern Hoffnung, Athlet zu werden, mit, bis er am dritten Tage von der geängstigten Mutter von dort wieder abgeholt und durch eine gehörige Abstrafung von dergleichen ausschweifenden Plänen geheilt wurde. Wir finden ihn nach einer Reihe von Jahren als „lang aufgeschossenen, linkischen stillen Jüngling", wie er sich in dem hübsch erzählten Buche „Eigenes, Fremdes" (Berlin, Verlag von F. Schneider & Co. 1895) selbst schildert, in Berlin als Schüler der Königlichen Realschule in der Kochstraße wieder, wo er die Bänke der Untersekunda drückt. Er ist ein Schüler wie andere mehr, ohne sich besonders auszuzeichnen. Besonders verhaßt war ihm die Mathematik, und ein schlechter Rechner soll er bis auf den heutigen Tag geblieben sein. Um so viel mehr Freude machte es ihm, wenn er draußen im Freien umherstreifen oder sich im leichten Kahn stundenlang auf unserer gemütlichen Spree herumschaukeln konnte. Doch gab es auch in der Schule für ihn einen Ehrentag, als er bei einer feierlichen Gelegenheit in der Aula ein Gedicht vorzutragen hatte. Der alte Direktor Ranke hörte ihm aufmerksam zu, nahm ihn bei der Hand und sagte zu ihm: „Ich sehe, du hast viel Talent, lieber Junge, aber laß dich nicht verführen, ergieb dich nicht dem Teufel, versprich es mir." Der würdige Mann hatte gut reden, der Theaterteufel war in Adalbert, ohne daß er es selbst wußte, bereits lebendig geworden. Vor der Hand ließ er sein Opfer aber einen Umweg durch die bürgerliche Solidität machen. Der Zug zum Exotischen war in dem jungen Mann schon damals stark ausgebildet, und da er nicht Seemann werden konnte, wie er es eine Zeit lang gewünscht hatte, wurde er in dem Importhaus von Schönlank & Söhne untergebracht, wo er bei der Versendung von Indigo und Cochenille eine heillose Verwirrung anrichtetete, auch einmal eine Kruke Quecksilber in einer Droschke auslaufen ließ, so daß er es vorzog, lieber die Hand von diesem Beruf zu lassen. Der verunglückte Kaufmann wurde wieder Schüler der Königlichen Realschule, wo er recht und schlecht seine Pflicht that. Seine bedeutendste Leistung vollführte er auf dem Turnplatz in der Hasenhaide, wo er es Mittwoch und Sonnabend nachmittags allen andern zuvorthat und wenigstens auf diesem Gebiete der primus omnium wurde. In der englischen Stunde wurde Shakespeares „Hamlet" durchgenommen, ohne Gewinn für den Schüler, der sich von den Schönheiten dieser Dichtung keine rechte Vorstellung machen konnte. Der Lehrer, ein künstlerisch gebildeter Neuphilologe, erinnerte seine Klasse daran, daß gerade Emerich Robert in dieser Rolle in Berlin gastiere und daß es für sie nützlich wäre, das Stück und den Künstler bei dieser Gelegenheit kennen zu lernen. Lassen wir nun Matkowsky selbst erzählen, wie der erste Funke Bühnenenthusiasmus in seine jugendliche Seele geworfen wurde. „An einem stürmischen kalten Winterabend", erzählt er, „zog ich nach der Lindenstraße und saß träumend auf der ersten Bank der Galerie die Stunden ab, welche von der Kassenöffnung bis zum Beginn der Vorstellung verflossen. Der Einzelheiten entsinne ich mich nicht mehr; ich weiß nur noch, daß die Darstellung alles in mir erregte und daß ich gepackt wurde bis zum Wahnsinn. Die Vorstellung währte lange; es war weit nach elf Uhr, als sie beendet war. Ich verließ das Haus wie betrunken, ich sah und hörte nichts von dem, was um mich vorging und lief nur immer gerade aus; meine Gedanken, mein innerstes Sein waren bei dem Dänenprinzen und seinem Leiden. So trieb es mich stundenlang auf den Straßen herum, und erst als ich vom Schneetreiben gänzlich durchnäßt war und leise Frost- und Fieber-

Marcus Antonius (Adalbert Matkowsky).

„Julius Cäsar", Trauerspiel in 5 Akten von William Shakespeare im Königlichen Schauspielhause zu Berlin.

III. Akt, 2. Scene.

Marc. Ant. Wie? weint ihr, gute Herzen, seht ihr gleich
Nur unsers Cäsars Kleid verletzt? Schaut her!
Hier ist er selbst, geschändet von Verräterm.

Für „Bühne und Welt" aufgenommen von Franz Rullrich, Berlin.

Digitized by Google

ſchauer mich überliefen, erwachte ich aus meinen Phantaſien und ging heim — es war ſchon früh am Morgen.“ Seitdem ſtand der Entſchluß zum Theater zu gehen in ihm unerſchütterlich feſt. Er ſagte ſeiner Mutter zwar nichts davon, lernte aber den Hamlet vom erſten bis zum letzten Wort auswendig und gründete ſogar mit ſeinen Mitſchülern einen Theaterverein, während er gleichzeitig auf dem Paukboden mit Rappier und krummem Säbel an der Ausbildung ſeiner körperlichen Fertigkeit fleißig arbeitete. Als er die Unterprima glücklich erreicht hatte, hielt es ihn nicht länger auf der Schule. Er zog ſich ſeinen Konfirmationsanzug an, ging erſt zu Berndal, um ihm etwas vorzuſprechen, wozu er aber gar nicht kam, und dann zu Oberländer, der ſich ſeiner ſchauſpieleriſchen Unterweiſung freundlich und erfolgreich annahm. Oberländer empfahl Matkowsky nach Dresden, wo der treffliche verſtorbene Ober-Regiſſeur Marcks ihn bei den Proben ſcharf in die Beize nahm und jenen Trieb zur Innerlichkeit, zur Hingabe der ganzen Perſon an die Rollen in ihm entwickelte, der für ſeine ganze Darſtellungsweiſe ſo charakteriſtiſch werden ſollte. Die ſtrenge Zucht ſchlug an, wenn der junge Renner ſich auch manchmal dagegen aufbäumte und in die Zügel biß. Als das gewaltige Temperament zum Vorſchein kam, hielt es ſchwer, es künſtleriſch zu faſſen und zu erziehen. Dresden hat die tollen Zeiten der Matkowskyſchen Entwickelungsjahre erlebt, und es wird viel Elbwaſſer an der Brühlſchen Terraſſe vorbeifließen müſſen, bis die Erinnerung an die guten und böſen Streiche, die er dort verübt hat, verwiſcht ſein wird. Jeder andere wäre an dieſem Leben in einem Jahre zu Grunde gegangen, während Matkowsky ſich dabei durchaus wohl zu fühlen ſchien. Es war intereſſant, ihn in der erſten Zeit ſeines Dresdener Engagements auf der Bühne zu beobachten. Ohne daß er bereits künſtleriſch völlig gereift war, blitzte in ihm doch ſchon eine Kraft auf, durch die er ſeine Mitſpieler fortriß und dadurch das Tempo und Temperament der ganzen Vorſtellung zum Vorteil veränderte. Trotzdem ſeine Begabung vorzugsweiſe im klaſſiſchen Repertoire zum Ausdruck kam, erſchien er doch als durchaus moderne Natur, die das Recht der Perſönlichkeit geltend machte und ſich immer ſagte: Selbſt iſt der Mann! Er ſpielte eine Anzahl Rollen, ohne ſie geſehen zu haben, wie aus einem glücklichen Ahnungsvermögen vortrefflich und beleuchtete ſie durch die Eingebungen ſeiner Phantaſie in eigenartiger Weiſe. Der bereits erwähnte Dettmer hatte es ihm allerdings eine Weile angethan, und Anklänge an ihn fanden ſich auch ſpäter noch bei Matkowsky, wenn er ſein ſchönes Organ voller und lauter, als es für den ſeeliſchen und geiſtigen Gehalt der Rolle unbedingt notwendig war, ertönen ließ oder es gar im höchſten Regiſter mit einer nicht zu leugnenden Freude am Wohlklang ſpazieren führte. Das ſind kleine Manieren, die der Künſtler beim Streben nach höchſter Wahrheit und Natürlichkeit ſich immer mehr abgewöhnt hat, ſo daß ihm davon kaum noch etwas anzumerken ſein dürfte. Er iſt allerdings immer noch geneigt, alles aus dem Vollem zu ſchaffen und lieber zu viel als zu wenig zu thun, namentlich bei Rollen, in denen der Ausdruck der Kraft das hervortretendſte Kennzeichen der Charakteriſtik iſt. Er ſpielt ſich dann in eine Erregung hinein, bei welcher dem Philiſter angſt und bange wird, wenn er ſieht, wie die geſpielte Leidenſchaft ſich von der wirklich empfundenen kaum noch unterſcheiden läßt und ſich in Strömen von Schweiß, wie bei einem Rennpferde, das eben durchs Ziel gejagt iſt, auf dem Antlitz des Künſtlers ſichtbar bemerkbar macht. Wir geſtehen, daß uns dieſer Ueberſchwang der Empfindung, auch wenn wir ſie manchmal gemäßigt ſehen möchten, zu allen Zeiten lieber iſt als die Korrektheit, die um die Oberfläche ordnungsmäßig marſchiert, aber

Coriolan

Digitized by Google

niemals die Tiefe ihrer Aufgabe erfaßt oder die Seele der Zuschauer erwärmt. Weil der Schauspieler nicht nur der Künstler ist, der etwas schafft, sondern in seiner Person zugleich das Material darstellt, aus dem das Kunstwerk hervorgeht, ist es für ihn so schwer, Herr seiner Stimmung zu sein und sich jeden Abend auf derselben Höhe zu behaupten, die er im Vollgefühl des frischen Gelingens, angefeuert durch das verständnisvolle Wohlwollen von Publikum und Kritik glücklich erklommen hat. Der Schauspieler spielt gewissermaßen auf einem doppelten Register von Nerven und lebt in einer so unaufhörlichen geistigen und physischen Erregung, daß man es ihm nicht übel nehmen kann, wenn die Natur einmal in ihm rebellisch wird und er das Gefühl für Harmonie verliert, diese Scene einmal glänzend hervorhebt und die andere fallen läßt, während das nächste Mal vielleicht das Umgekehrte eintritt. Je größer und schwieriger die Aufgaben sind, die einem Schauspieler zuerteilt werden, desto mehr wird er dazu neigen, in seiner Spielweise ungleich zu werden. Das hängt mit dem Wesen der menschlichen Natur und ihrem Bedürfnis nach Ausgleich und Ruhe zusammen. Wollte man das vermeiden, so dürfte man einen großen Künstler nicht zwölf und fünfzehn Mal, sondern nur bei einzelnen festlichen Gelegenheiten auftreten lassen, wogegen der Theaterkassierer wohl lebhaften Einspruch erheben würde.

Matkowsky ist jetzt ein Mann von vierzig Jahren und bis vor ganz kurzer Zeit im unbeschränkten Besitz der jugendlichen Helden und Liebhaber geblieben. Sein Ferdinand und Carlos, sein Romeo und Prinz von Homburg sind Leistungen von seltenem Schwung und Feuer, von natürlichem Adel der Haltung und wahrhaft überströmendem Gefühl, aus dem schnelleren Klopfen eines Herzens hervorgegangen, das noch an Ideale glaubt und Ruhm und Liebe für die höchsten Güter dieser Erde hält. Mit natürlichem Anstand bewegt sich der Künstler im verschiedenartigsten Kostüm. Glücklich weiß er sich der Stilart der Dichtung, in der er auftritt, anzupassen und die realistische Farbenpracht Shakespeares von dem subtilen bewußten Geist Lessings, von der rhetorischen Pracht Schillers und der Anmut und Weichheit Goethes zu unterscheiden. In erster Linie ist aber Matkowsky eine volle männliche Persönlichkeit, eine heldenhafte Natur, ein ganzer Kerl, der sich nur wohl fühlt, wenn sich der Sturm der Leidenschaft zusammenzieht und feurige Blitze vor ihm in den Weg einschlagen. Dafür hat er die hohe Gestalt, die kräftigen Schultern, den entschlossenen Ton der Stimme, das feste Auftreten. Er ist von ungewöhnlicher physischer Kraft und für den Harnisch und die Handhabung des Schwertes wie geschaffen. Das unterscheidet ihn in erster Linie von Josef Kainz, der auf den Brettern immer ein bezaubernd frischer und intelligenter Jüngling ist und es gewiß auch dann bleiben wird, wenn er einmal graue Haare bekommen sollte. Bei Kainz ist alles Nerv und Geist, Eigenschaften, die seine winzige Figur bis in die Fingerspitzen beleben und ihn auch dann, wenn er vor einer ihm fremden Aufgabe steht, immer fesselnd und interessant erscheinen lassen. Mit seinen Armbewegungen weiß er seinen schmächtigen Körper viel größer erscheinen zu lassen als er in Wirklichkeit ist. Seine schönen Augen geben seinem unharmonischen Gesicht eine solche Fülle von Leben, daß es zum getreuesten Spiegel der Seele wird. Mit seiner klaren Sprechweise, die nicht eine Silbe im letzten Galeriewinkel wirkungslos verklingen läßt, bohrt er sich unaufhörlich tief und tiefer in unsere Seele ein, ob sich sein Spiel mit dem Bilde, das wir von der dargestellten Figur in unserer Phantasie tragen, decken mag oder nicht. Kainz ist in der fortreißenden, wirbelnden Leidenschaft, die sich über sich selbst klar geworden ist und auf ihr Ziel losstürmt, unübertrefflich, aber er läßt in seiner Wirkung nach, wenn die Ruhe über ihn kommen und ein schlichter Gemütsvorgang sich in ihm entwickeln soll. Er hat als Künstler viel Leidenschaft, aber eigentlich wenig Herz für das Einfache und Naive. Matkowskys Bedeutung liegt namentlich jetzt, während er statt des Mortimer den Leicester, statt des Carlos den Marquis Posa übernommen hat, in der ruhigen männlichen Ueberlegenheit, die mit vollster Kraft gepaart ist, und in den weichen Gemütstönen, bei denen uns oft zu Mute ist, als ob eine Masse Erz zum Schmelzen gebracht würde. So klar und deutlich, geistig so fein abgestuft wie die Sprechweise von Kainz ist der Vortrag von Matkowsky nicht, der ab und zu den Mund einmal zu voll nimmt und das Gefühl herausschreit, ohne der Struktur des Verses und Satzes genügend Rechnung zu tragen. Der Unterschied zwischen beiden Künstlern wird am besten klar, wenn wir an die Rolle des Prinzen in „Heinrich IV." denken. Kainz spielt die Scenen mit Falstaff und in der Kneipe unübertrefflich, mit wahrhaft entzückendem Humor, der Matkowsky nicht in gleicher Unmittelbarkeit zu Gebote steht. Dafür steht dieser höher als Kainz in allen Scenen, in denen sich der Prinz zum Helden auswächst, und erreicht einen glanzvollen Höhepunkt, wenn er am Sterbebett des Königs nieder-

kniet und ſich deſſen Krone aufs Haupt ſetzt. Kainz paßt weit mehr für den Franz Moor als für den Karl Moor, der Matkowsky prächtig kleidet. Kainz wird niemals einen Othello, König Ottokar oder Coriolan ſpielen können, in denen augenblicklich die Begabung Matkowskys gipfelt, und dieſen kann man ſich nicht als Küchenjungen Leon in „Weh' dem, der lügt" oder gar als Schneider Zwirn in „Lumpaci Vagabundus" denken, worin Kainz ſeine köſtlichſte Laune ſprudeln läßt. Alſo zwei ganz verſchiedene Weſen, was Erſcheinung, Temperament und Geſchmack betrifft: Matkowsky in erſter Linie eine Naturkraft, die ſich zum Künſtleriſchen hindurchgerungen hat; Kainz eine geiſtige Ueberlegenheit, die den Stoff bilden gelernt hat. Beide ſtehen, ſo grundverſchieden ſie auch ſind, ſchauſpieleriſch doch auf gleicher Höhe.

Außer in der erwähnten kleinen Schrift „Eigenes, Fremdes" hat ſich Matkowsky auch ſonſt noch litterariſch verſucht. Er gab vorher ein Büchlein „Exotiſches" heraus, worin er eine Reiſe nach Braſilien ſchilderte und namentlich ſeine Expedition in den Urwald, ſowie mannigfache andere Erlebniſſe in Südamerika anſchaulich erzählte. In Spanien ſah er einmal ein Drama von Rojas, einem der namhafteſten Dramatiker des ſiebzehnten Jahrhunderts: „Außer meinem König keiner", das ſich jenſeits der Pyrenäen einer außerordentlichen Popularität erfreut, ſo daß der Kritiker Ochoa ſagen konnte, es gebe in ſeinem Vaterlande keinen halbwegs gebildeten Menſchen, der nicht Stellen daraus auswendig wüßte. Die ſtärkſten Gegenſätze, die ſich in der Phantaſie eines Dichters überhaupt denken laſſen, ſind in dieſem merkwürdigen Drama vereinigt. Es enthält Scenen von ſo origineller und rührender Poeſie, wie ſie weder Lope noch Calderon hervorgebracht haben und nur noch von Shakeſpeare erreicht worden ſind, während der ſpaniſche Ehrbegriff ihm gleichzeitig in ſeiner unnatürlichen Entartung wie ein Pfahl im Fleiſche ſteckt. Matkowsky verſuchte die treffliche Dohrnſche Ueberſetzung, die wir von dieſem Stück beſitzen, für die Bühne umzuarbeiten und über die pſychologiſch ſchwachen Stellen hinwegzukommen. Das Drama, das in dieſer Geſtalt auch im Buchhandel erſchienen iſt, ging im Schauſpielhauſe in Scene, hatte aber keinen Erfolg, obwohl Matkowsky mit bewunderungswürdiger Hingabe die Rolle des Bauern Garcia ſpielte. Er erfreute das Publikum wie immer als Darſteller, genügte aber nicht als Bearbeiter, weil er ſich nicht entſchloſſen hatte, das kranke Fleiſch aus dem Werk auszuſchneiden und für den verrückten Begriff der Ehre, wie er oft ſelbſt die ſchönſten Blüten ſpaniſcher Poeſie entſtellt, etwas menſchlich Vernünftiges zu ſetzen.

Die Art, wie Matkowsky ſeine Rollen ſtudiert, entſpricht durchaus ſeinem unruhig brauſenden und gährenden Temperament. Er erfaßt den Charakter, den er darzuſtellen hat, mit größter Unmittelbarkeit, wie aus einem glücklichen Inſtinkt heraus, aber zunächſt nur in allgemeinen Zügen, die ſich ſeiner Phantaſie tief einprägen und ihn mit der Macht der Halluzination verfolgen. Er hat das Bedürfnis ſich darüber auszuſprechen, oft mit dem erſten Beſten, der ihm in den Weg läuft und an dem er den Eindruck ſeines Phantaſiebildes beobachten und feſtſtellen will. Die Rolle trägt er immer bei ſich, um ſich bei jeder paſſenden Gelegenheit, wo er allein iſt, in einem Kneipzimmer, in der Stadtbahn oder wo ihn ſonſt niemand ſtört, durch einen Griff in die Rocktaſche für die neue Aufgabe in Stimmung zu bringen und an dem Einzelnen herumzubohren und zu feilen, bis der ganze Guß fertig iſt. Er lernt ſeine Rollen übrigens ſpielend leicht und iſt auf den Proben einer der ſicherſten, ſo daß der Souffleur mit ihm nicht viel zu ſchaffen hat. Meiſtens iſt der Charakter, den er darzuſtellen hat, ſchon auf der Probe fertig und braucht nur noch der Umgebung entſprechend abgeſtimmt zu werden. Bei Matkowsky hat der Regiſſeur im Grunde weiter nichts zu thun, als ein gewiſſes Zuviel der Erfindung und Geſtaltung auf das richtige Maß zurückzuführen und dafür zu ſorgen, daß der Topf nicht überkoche. Sieht er ſich einem ruhigen überlegenen Willen gegenüber, iſt er von der Aufrichtigkeit der Meinung, die man über ſein Schaffen hat, überzeugt, ſo iſt er fügſam und gutmütig wie ein Kind. Um ſo ſchlimmer ſteht es um ſeine Gemütsart, wenn er ſich von Neid und Intrigue umgeben glaubt. Er kann ſich dann Stimmungen hingeben, die in ihren Folgen völlig unberechenbar ſind und in kurzer Zeit eine unerwartete und nicht vorteilhafte Veränderung des ganzen Menſchen hervorbringen. Er hat eine hohe Vorſtellung von ſeiner Kunſt und iſt einer ihrer begeiſtertſten und opferfreudigſten Diener. Ihn erfüllt ein verzehrender Ehrgeiz, es allen andern zuvorzuthun; er iſt dankbar für jedes Lob, empfindlich gegen Tadel, aber viel zu geſcheit, um dieſe Reizbarkeit ſeines Weſens offen zur Schau zu tragen. Aber die ſcheinbare Gleichgiltigkeit ſeines Weſens iſt nur eine klug gewählte Maske. Dahinter ſteckt das brennende Verlangen, den Erfolg an ſich zu reißen, und der maßloſe Verdruß darüber, daß er ſich nicht verſtanden glaubt. Das ſind bittere qualvolle Stunden, von denen auch das Leben

dieſes Künſtlers nicht unberührt geblieben iſt und die er in trinkfroher Geſellſchaft oft bis an den hellen Morgen zu verſcheuchen ſucht. Eine ſeiner glänzendſten Leiſtungen war die Darſtellung des „Raskolnikow“, den er zuerſt Auguſt 1890 in Leipzig und dann faſt auf allen größeren deutſchen Bühnen mit außerordentlichem Erfolge geſpielt hat. Er legt in dieſe Figur eine ſolche Fülle pſychologiſcher Wahrheit hinein, ſowohl beim erſten Gedanken an das Verbrechen, wie während des Mordes und dem daraus entſtehenden Schuldbewußtſein und Sühnebedürfnis, daß ſich in dieſer Rolle kein zweiter deutſcher Schauſpieler auch nur annähernd mit ihm meſſen kann.

Seit einigen Jahren iſt eine merkwürdige Leidenſchaft über Matkowsky gekommen. Er iſt ein Liebhaber und Sammler für kunſtgewerbliche Koſtbarkeiten geworden, wie es wenige in Berlin giebt. Er wohnt in der Joachimsthalerſtraße, unmittelbar am Bahnhof Zoologiſcher Garten, in der oberſten Etage, der er jede Erinnerung an eine Mietswohnung genommen hat, um ſie in ein richtiges Muſeum umzugeſtalten. Was er hier an koſtbaren Gobelins und alten Bronzen, an originell ausgeführten Schränken, Truhen und Stühlen, an Teppichen und Glasmalereien zu einem ebenſo originellen wie phantaſtiſch-gemütlichen Heim vereinigt hat, ſpottet jeder Beſchreibung und verdient ein beſonderes Buch, wie es Goncourt im »Maison d'un Artiste« geſchrieben hat. Ganze Wände ſind in dieſer Wohnung niedergeriſſen, Decken und Fenſter ganz neu gemacht worden, ſo daß man auch nicht einen Augenblick mehr das Gefühl hat, in Berlin zu ſein; um ſo weniger, als an die eigentliche Berufsthätigkeit des Hausherrn und ſeine ſchauſpieleriſchen Erfolge in dieſen Prachträumen auch nicht das Geringſte erinnert und nirgends ein Kranz oder eine Schleife mit Widmungen dankbarer Bewunderer zu erblicken iſt. Zur Vervollſtändigung dieſes merkwürdigen, in Berlin wohl ohnegleichen daſtehenden und nur von wenigen gekannten Enſembles gehört die Perſönlichkeit Matkowskys ſelbſt, der, wie es einſt Balzac zu thun liebte, inmitten all dieſer, von feinem Kunſtgeſchmack zeugender Koſtbarkeiten in härenem Mönchsgewande einhergeht. Der Gegenſatz dieſes Koſtüms zu dem Manne, der darin ſteckt und das blühende Leben, den ſinnenfrohen Genuß verkörpert, iſt von beſonderer Pikanterie. Hoffen wir, daß die künſtleriſche Sammlung, deren er ſich in ſeinem herrlichen Heim erfreut, ihn bald anregen werde, den Kreis ſeiner großen tragiſchen Schöpfungen zu erweitern und vor allem unter den Shakeſpeareſchen Figuren den Macbeth und den Antonius in „Antonius und Cleopatra“ in ſein Repertoire aufzunehmen. Bei der trefflichen Julius Cäſar-Aufführung, die uns das Schauſpielhaus geboten hat, ſpielte er den politiſchen Redner, den heuchleriſchen Volksverführer in der Forumſcene mit ſolcher Vollendung, daß wir ſeiner Darſtellung deſſelben Mannes in den Armen der ägyptiſchen Königin nur mit den größten Erwartungen entgegenſehen können.

Eugen Zabel.

Romeo

Photographien: Ateliers Becker & Maaß, Höffert und Schaarwächter in Berlin.

Berliner Opernnovitäten.

Es war eine alte bewegliche Klage, daß die Berliner Opernsaison im allgemeinen wenig reich an Ereignissen sei. Und diese Klage war keineswegs unberechtigt, wie sie auch einen lauten Wiederhall in der Mehrzahl der angesehensten Blätter fand. Allein dieser Zustand hat mit dem Oktober vorigen Jahres zu sein aufgehört. Da kam die kühne Gründung des Herrn Direktors Hofpauer, der den lange gehegten Plan einer zweiten Winteroper in Berlin zur Wahrheit machte trotz allem widrigen Schicksal, unter dem das „Theater des Westens" in Charlottenburg bisher zu leiden hatte. Dadurch und durch das ernsthafte Streben des Herrn Hofpauer wurde eine reichere Opernsaison von vornherein gewährleistet; aber auch die königliche Oper nahm einen höchst erfreulichen Aufschwung und gab das bisher beobachtete konservative Regime zum großen Teil auf, wofür der künstlerischen Oberleitung unserer Hofoper die wärmste Anerkennung gebührt. So wurde uns denn eine größere Anzahl mehr oder weniger wertvoller Opernneuheiten beschert. Aber wer wollte für den künstlerischen Erfolg oder Nichterfolg dieser oder jener Oper bürgen? Es haben aber auch die dramatischen Werke und die Opern im speziellen ihre Schicksale. Schillings „Ingwelde", die Idealoper einer bestimmten modernen Richtung, hat kürzlich im Schweriner Hoftheater einen »grand succès« davongetragen. Wer aber weiß, wir gar viele Umstände bei der öffentlichen Aufnahme eines dramatisch-musikalischen Werkes in Frage kommen, der wird die Möglichkeit einer Ablehnung derselben Oper in einer andern Stadt, z. B. Berlin, nicht bezweifeln können. Ja, sie ist vielleicht nach dem gegenwärtigen Stande der Dinge hierselbst wahrscheinlich, denn das Publikum ist den modernen musikalischen Erzeugnissen im allgemeinen nicht günstig gesinnt. Darum wird aber auch jede Opernkritik niemals einen objektiv diktatorischen Charakter in sich tragen dürfen, sie kann vielmehr nur der Ausfluß der rein subjektiven, nach bester künstlerischer Ueberzeugung abgegebenen Meinung des Urteilers sein. Unter diesem Gesichtspunkte unternehmen wir es, eine der letzten Neuheiten der Berliner Opernsaison zu besprechen.

Die Königliche Oper brachte Chabriers „Briséis" und d'Alberts „Die Abreise", das Theater des Westens „Die vierzehn Nothelfer" von Löwengard und „Der Husar" von Brüll heraus. Von ihnen gehören die drei zuletzt genannten dem komischen Genre an.

Emanuel Chabrier (geb. 1841, gest. 1894) war Jurist und Beamter im Ministerium des Innern, nebenher hatte er sich erfolgreich der Musik ergeben und ist sogar durch eine große Oper, die den seltsamen Namen „Gwendoline" führt, auch diesseits des Rheins bekannt geworden. Wenigstens ist das prachtvoll instrumentierte Vorspiel zu dieser Oper wiederholt in Sinfoniekonzerten zur Aufführung gelangt. Chabrier ist ein ernster intelligenter Musiker, aber er wird bei der eigenartigen Vorliebe der Deutschen für alles Fremdländische wie sein halber Landsmann César Franck entschieden überschätzt. So wurde auch für sein Werk „Briséis" viel Propa-

ganda gemacht, und der Komponiſt Carl Goldmark ſah ſich ſogar infolge eines ganz unmöglichen Mißverſtändniſſes genötigt, den Titel ſeiner gleichlautenden Oper in „Die Kriegsgefangene" umzuändern. Beide Stoffe ſind nämlich grundſätzlich von einander verſchieden; der erſte behandelt eine frei erfundene Epiſode aus den erſten Anfängen des Chriſtentums, der zweite hält es mit der homeriſchen Welt und ſpinnt eine Handlung um die Lieblingsſklavin des Achilleus. Es war Chabrier vor ſeinem Tode leider nur vergönnt, einen einzigen Akt ſeiner Briſëis fertig zu ſtellen, und dieſer Torſo, aus dem natürlich ein greifbares Urteil über des Komponiſten Abſichten und Können nur ſehr relativ zu gewinnen iſt, gelangte im Januar an der königlichen Bühne zur Aufführung. Daß die Muſik etwa minderwertig ſei, wird niemand zu behaupten wagen, deſſen künſtleriſches Verſtändnis über das gewöhnliche Maß hinausreicht. Allein das Werk iſt auch nicht in dem Sinne ein Kunſtwerk, daß es etwa ein epochemachendes wäre. Das intelligente Publikum, deſſen Geſchmack erſt kürzlich in einer Zeitung gelegentlich d'Alberts „Abreiſe" recht bedenklich und beleidigend auf ein ſehr tiefes Niveau herabgeſetzt wurde, lehnte Chabriers Kompoſition bei ganz ausgezeichneter Darſtellung ziemlich kühl ab. Das Recht ſteht aber nur teilweiſe auf ſeiner Seite. Es iſt eine feine, meiſt hyperſenſible Muſik, Wagners Siegfriedstöne ins Franzöſiſche überſetzt und um einiges abgeſchwächt. Bei aller Bewunderung für dieſes Akkommodationsvermögen des Autors und ſeine zarte, ſehr fein klingende Inſtrumentation konnten wir indeſſen nicht umhin, das immerhin intereſſante Opus einigermaßen ermüdend zu finden, wozu die allerdings ungebührlich ſich in die Länge ziehende Expoſition manches beitrug. Trotzdem muß man der Intendanz entſchieden Dank wiſſen, daß ſie uns mit ſolchen bedeutenderen Werken der zeitgenöſſiſchen Litteratur bekannt macht.

Eigentümlich liegen nun die Verhältniſſe bei Eugen d'Albert, dem weltberühmten Pianiſten. Das Doppelgenie des koloſſalen Reproduzenten und des meiſterhaft Schaffenden pflegt faſt nie miteinander vereint zu ſein. Wenn man nur nach dem ſehr warmen Erfolge, den die „Abreiſe" bei ihrer Première hatte, urteilen würde, ſo wäre demnach der Komponiſt d'Albert dem Pianiſten d'Albert ebenbürtig und wir hätten es mit einem der größten Muſikgenies der Welt zu thun. Allein ſo gewiß es auch ſein mag, daß die weitere Entwickelung der komiſchen Oper, oder hier des „muſikaliſchen Luſtſpiels", nur auf einer genialen Ausgeſtaltung Wagneriſcher Prinzipien ſich aufbauen kann, wie dies z. B. ſtellenweiſe ſchon Thuille in ſeinem „Lobetanz" geglückt iſt, ſo gewiß iſt aber auch, daß d'Albert dieſes Ziel nicht ganz erreicht hat. Wir möchten dies gerade im Gegenſatz zu einer Reihe von Berichten betonen; denn die d'Albert-Partei, zu der wir übrigens auch gehören, wird dem genialen Künſtler nur dadurch ihre wahre Freundſchaft beweiſen, daß ſie ihn nicht bloß einſeitig auf ſeine Vorzüge, ſondern auch auf ſeine Mängel aufmerkſam macht. D'Albert hat ſich eines wenig annehmbaren Textbuches bedient. „Die Abreiſe" (von dem öſterreichiſchen Dichter v. Steigentesch, von Graf Sporck für die Bühne bearbeitet) giebt höchſtens einen kurzweiligen Stoff zu einer Novelle her. Drei Perſonen, ein momentan verſtimmtes junges Ehepaar und ein Hausfreund mit dem vielſagenden Namen Trott, ſind der Gegenſtand der ziemlich dürftigen, wenn auch an intimen Stimmungen reichen Handlung. Der Ehemann ſchwankt, ob er abreiſen ſoll oder nicht, daher der Name „Die Abreiſe". Durch den Hausfreund und deſſen eilige Geſchäftigkeit ſtutzig gemacht, bleibt er endlich, verſöhnt ſich mit ſeiner Frau und die „Ehe zu Dreien" hat ein Ende. Voilà tout! Wir meinen, daß man ein ſo wenig ausgiebiges Libretto nicht hätte komponieren dürfen. Freilich ſehen andere hierin den fröhlichen Anbeginn einer neuen Konverſationsoper (?). Ob dies das Richtige für die nächſte Zukunft der komiſchen Oper iſt? Wir bezweifeln es. D'Albert hat freilich dieſen Vorwurf mit einer Muſik

ausgestattet, die die Intelligenz des fein empfindenden Musikers verrät. Er ist sogar absichtlich populär geworden und bewegt sich in ganz ungezwungenen, ungenierten Grenzen. Allein wir glauben, daß ein d'Albert für diese Richtung zu schade sei, und darum erinnern wir ihn an seine Klaviersuite op. 1, ein kleines Meisterwerk, das ihm den Weg, den er gehen sollte, deutlich genug zeigt. Frau Herzog und die Herren Hoffmann und Sommer waren übrigens vorzügliche Träger der drei Rollen.

Ein ander Bild! Max Löwengard, der bekannte, sehr geschätzte Kritiker, hat in seinen litterarischen Arbeiten einen ganz markanten, Persönlichkeit verratenden Stil. Wer da nun einen Rückschluß auf seine kompositorischen Fähigkeiten machen wollte, der sah sich bei der Erstaufführung seiner „Vierzehn Nothelfer" entschieden enttäuscht. Die Oper liegt allerdings ihrer Abfassung nach um mehrere Jahre zurück, und dieser Umstand mag als Entschuldigung für den nicht fortzuleugnenden Mißerfolg gelten. Im „Theater des Westens" wurde die Oper unter Leitung des Komponisten nur zweimal gegeben. Der Autor hat sehr viel Einsicht und Geschmack bewiesen, als er freimütig und offen in seiner eigenen, gut geleiteten Musikzeitschrift die Gründe seines Mißerfolgs klar darlegte, so daß wir uns nur auf eine kurze Charakteristik einzulassen brauchen. Auch er laborierte an einem wirkungslosen Text, wie dies häufig bei dramatisierten Novellen zu geschehen pflegt. Der Stoff, dem Malerleben entnommen, ist, auf zwei Akte verteilt, eben gar zu dürftig und harmlos, als daß er hätte irgendwie anregend wirken können. Und die Musik? Ja, Löwengard ist ein Konservativer, und das wäre noch nicht zu verachten; aber er ist zur Zeit der Abfassung der Oper noch gar zu sehr Theoretiker. So brachte er eine theoretisch entschieden interessante Papiermusik heraus; in der Praxis verlor sie viel an Eindruck, da sie sich als zu gleichförmig in Melodik und Harmonisierung herausstellte. Ein störender Faktor war die hier im Gegensatz zu d'Albert absichtlich einfach gehaltene Instrumentierung, die meist denn doch zu einfach geraten war. Nicht immer zeigt sich in der Beschränkung der Meister. Nun, Löwengard hat das Richtige erkannt; bei seiner unleugbaren Intelligenz wird ihn das zweite Opernwerk weit gereifter erscheinen lassen.

In einem gewissen Gegensatz zu diesem harmlosen Werk steht endlich die ausgelassene komische, pikante zweiaktige Oper „Der Husar" von Ignaz Brüll, dem Komponisten des „Goldenen Kreuzes". Ein Stück Ungarn rollt sich da vor unsern Augen auf, mit allen den Dialektscherzen und der Zimbelmusik, die man oft schon gesehen und gehört. Auch hier ist das Libretto von Viktor Léon nach einem Scribeschen Gedanken weder in Bezug auf den Inhalt noch auf die Verse ein Meisterstück; aber es steckt in der ganzen unwahrscheinlichen Handlung, die sich um die Ermordung des gefürchteten Räuberhauptmanns Rosza Sandór und um die Verwechslungskomödie zweier Husaren dreht, ein lustiger, übermütiger Zug, vielleicht eher für eine Operette als gerade für eine komische Oper geeignet. Brüll hat das Milieu treffend erfaßt; eine charakteristische Musik, freilich manchmal von etwas zweifelhafter Qualität, umgiebt das Ganze, aber diese Musik stört nicht, sie ist vielmehr dem Stoffe in richtiger Würdigung angepaßt, sie giebt nicht mehr als wie sie scheinen will, und darum wird sie einen längeren Erfolg davontragen. Man sollte indessen annehmen, daß das Lokalkolorit doch hier eine große Rolle spiele; demnach müßte das Operchen in österreich-ungarischen Landen einfach Repertoirestück sein. Ob dies der Fall, wissen wir nicht; Thatsache ist jedoch, daß es vielen abfälligen Besprechungen zum Trotz sehr gut gefallen hat. Die Darstellung eines Wellhoff und eines tüchtigen Debutanten Namens Werner hatte allerdings einen guten Teil des Erfolges mit verursacht.

Paul Ertel.

Von den Frankfurter Theatern.

I.

Vor etwa hundert Jahren gehörten die Gaſtſpiele noch zu den ſeltenen Bühnenereigniſſen, heute häufen ſie ſich an den größeren Theatern mehr und mehr. Ueberblickt man von Anfang Oktober vorigen Jahres bis zum letzten Drittel des Februar im laufenden die Vorſtellungen im hieſigen Opernhauſe, ſo darf man wohl diejenigen mit zu den gelungenſten und glanzvollſten zählen, in deren Mittelpunkte ein berühmter Gaſt ſtand. Gleich Anfang Oktober kam Francesco d'Andrade und trat als Don Juan und Figaro auf. Beſonders ſchwungvoll in Sang, Klang und Spiel, löſte d'Andrade die erſte Aufgabe. Er iſt ein Künſtler, der in jeder Hinſicht über ein großes Vermögen verfügt und durch ſein hinreißendes Temperament ſogar vergeſſen läßt, daß er in einem deutſchen Enſemble italieniſch ſingt. Bald nach Andrade gaſtierte Sonja Förſter vom Kölner Stadttheater, eine jugendliche Sängerin mit kräftiger ſympathiſcher Stimme und feurigem Vortrag, als Santuzza und Gretchen auf Engagement. Ende Oktober ſahen wir dann Gemma Bellincioni als Mignon und Carmen, an Stil, Geſang und Darſtellung Meiſterleiſtungen von unvergleichlicher Größe und Tiefe. Wie bei Andrade, ſo vergißt man auch bei der Bellincioni vollſtändig das ſtörende Anhängſel ausländiſchen Virtuoſentums: die fremde Sprache. Gelegentlich der Neuaufführung des Wagnerſchen Nibelungencyklus gaſtierte Aloys Burgſtaller im Opernhauſe, faſt gleichzeitig Sigrid Arnoldſon als Roſine im „Barbier“ und Gretchen im „Fauſt“. Burgſtallers Geſang bewahrte den alten herzwarmen Ton, aber ſein Spiel vervollkommnete ſich nach den Bayreuther Aufführungen ungemein. Frau Arnoldſon iſt eine Meiſterin der Geſangskunſt, ſie kann die reichſten muſikaliſchen Figuren und Paſſagen leicht bewältigen und die Staccatis ohne Schwierigkeit mit kryſtallheller Stimme hinaus ſchmettern, der Wiedergabe Gretchens jedoch bringt die Weſenheit der Diva nicht die rechten Mittel entgegen. Es fehlte ihr deshalb in dieſer Rolle das Ungezwungene, Wahre, Herzbezwingende. Gounods „Fauſt“ wurde im Laufe des Winters noch einmal der Gradmeſſer für die Leiſtungsfähigkeit einer auswärtigen Größe. Mitte Januar dieſes Jahres gab Laſalle von der großen Oper in Paris den Mephiſto, keineswegs als liſtigen Teufel, vielmehr fein und galant. Als zweite Rolle ſang der Künſtler den Don Juan, nicht gerade ſo hinreißend wie Andrade, aber vorzüglich im Geſang. Laſalle beherrſcht ſeine reichen Mittel und giebt ihnen ſtets einen ſchönen Ausdruck. Als zweiter Gaſt in dieſer Don Juan-Vorſtellung wirkte Frau Raſchowska vom Darmſtädter Hoftheater mit. Sie war eine leidenſchaftliche Donna Anna mit gut geſchulten Mitteln. Ueberaus friſch klang die helle ſympathiſche Stimme von Hedwig Materna von Mainz, die als Walküre Anfang Januar auftrat und auch durch ihre ſchöne Erſcheinung wirkte. Materna oder die Anfang Februar als Königin in den Hugenotten hier gaſtierende Frl. Boſſenberger von der Dresdener Oper waren zur Ergänzung des hieſigen Opernenſembles beſtimmt. Auch die letztere beſitzt eine ſchöne, fein geſchulte Stimme von großer Ausdauer und dazu eine hübſche jugendliche Perſönlichkeit.

Von neu aufgeführten Werken im Opernhauſe wäre zuerſt die Operette „Der Opernball“ von V. Leon und H. von Waldberg, Muſik von Richard Heuberg, zu nennen. Das luſtige flotte Werk, deſſen Text hie und da ſogar die Grenze der Frivolität ſtreift, fand hier eine ſehr beifällige Aufnahme, welcher Erfolg nicht wenig der trefflichen Wiedergabe zuzuſchreiben iſt.

Dieſem an hübſchen Melodien reichen Werke folgte am 20. Oktober vorigen Jahres das einaktige muſikaliſche Luſtſpiel d'Alberts: „Die Abreiſe“ nach v. Steigentesch eingerichtet von Graf Sporck. Der Inhalt dieſes Luſtſpiels, das, ſo viel ich weiß, in Frankfurt überhaupt zum erſten Male gegeben wurde, hat einen etwas aufdringlichen moraliſchen Beigeſchmack. Durch die ſelbſtſüchtige Handlungsweiſe eines falſchen Freundes droht ein Eheglück im Augenblick der Abreiſe des Gatten zu ſcheitern. Natürlich verhindern dies günſtige Umſtände. Der Argliſtige, der den Freund bei ſeinem Weibe verdrängen wollte, zieht den Kürzeren und alles geht gut aus wie in einem ſchönen Märchen. Die Alexandrinerverſe des Dialogs und deren mit tendenziöſen Reden geſpickter Inhalt wirken hie und da ermüdend, deſto beſſer iſt jedoch die muſikaliſche Charakteriſierung der Perſonen. Der Tondichter führt überall eine feine graziöſe Sprache und überragt in der Inſtrumentation bei weitem die Leiſtung des Dichters. Hervorragende Kräfte unſerer Oper wie Frl. Schacko

(Luiſe) und Herr Max Pichler (Trott) verhalfen dem muſikaliſchen Luſtſpiel durch geſanglich und ſchauſpieleriſch vortreffliche Verkörperung ihrer ſchweren Aufgabe zu einem ſchönen Erfolg. Auch Herr Brinkmann als Gilſen verdiente Anerkennung, ebenſo Herr Kapellmeiſter Rottenberg, der das Werk liebevoll einſtudiert, und Herr Korſchén, der es maleriſch in Scene geſetzt hatte.

Das letzte muſikaliſche Ereignis unſerer Oper war die Aufführung von „Das Unmöglichſte von allem", der neueſten Oper des Frankfurter Komponiſten Anton Urſpruch. Dieſer, ein wirklich vornehmer Muſiker, haſcht nicht nach blendenden Effekten, aber die Muſik iſt ungemein anſprechend und thut dem Ohr und dem Herzen wohl. Urſpruch verfaßte ſich das Textbuch ſelbſt, doch leider ſteht dies nicht auf der Höhe der Partitur, die viele Schönheiten aufweiſt. Die Aufführung war vortrefflich und errang einen vollen Erfolg. Die Künſtler boten allerdings auch ihr Beſtes. Beſonderes Lob verdienen Frl. Jäger (Diana), Frl. Schacko (Joſe), Frl. Kurz (Königin), Herr Pichler (Liſardo) und Herr Pröll als Roberto.

Wie die Bühne des Opernhauſes, ſo war auch das alte Schauſpielhaus ſeit Oktober Zeuge manches ſtarken Erfolges. Was in den erſten Berliner Theatern mit Beifall aufgenommen wurde, pflegt auch meiſt hier in Frankfurt bald in Scene zu gehen. Allein nicht immer gefällt unſerm Publikum, was in der Reichshauptſtadt einen Sieg errang. Ja, manchmal kann man die ungleiche Aufnahme einer Stückes in beiden Städten ſogar als Gradmeſſer der verſchiedenen Geſchmacksrichtungen auffaſſen. Der Frankfurter liebte von jeher Darſtellungen aus dem Leben, ohne deshalb einem allzu ſchroffen Realismus zu huldigen. Er erhebt ſich auch gern einmal über das Alltägliche und erbaut ſich an den Klaſſikern, jedoch für ſentimentale, das Mitleid heftig herausfordernde Stücke hat er nicht viel übrig. Ein großer Freund der heitern Muſe, wirkt der Humor in den verſchiedenſten Erſcheinungen auf den Frankfurter, doch beluſtigt er ſich auch über Witze und Witzchen von minder edler Abſtammung. Ganz beſonders liebt er die derbe, aber anheimelnde Komik, die in der Frankfurter Lokalpoſſe zum Ausdruck gelangt und in G. A. Strohecker einen geradezu klaſſiſchen Vertreter fand.

Den kühnſten Sprung in dieſer Saiſon hat das „Weiße Rößl" gethan, ſelbſt der „Fuhrmann Henſchel" konnte es noch lange nicht einholen. „Großmama" von Max Dreyer gefiel hier wenig, auch „Das Erbe" von Philippi, dem man den Vorzug gewiß nicht abſprechen kann, ein gut gemachtes Theaterſtück zu ſein, hielt ſich trotz Diegelmanns und Bauers trefflicher Darſtellung des Geheimrats Sartorius und des jungen Herrn nicht lange auf unſerer Bühne. Auch „Das Vermächtnis" von Schnitzler, ein Werk in dem die alte comédie larmoyante wieder aufzuleben ſchien, errang nur einen halben Erfolg. Im Vergleich zu der „Liebelei" desſelben Autors iſt das Schauſpiel trotz mancher feinen Beobachtung nicht nur in techniſcher Hinſicht ein Rückſchritt. Der Dichter iſt zu aufdringlich mit der guten Abſicht, uns zur Milde gegen die ſogenannten Gefallenen zu ſtimmen. Er rührt, aber er ergreift nicht und läßt parteiiſch alles Licht auf die Seite fallen, wo ſeine Sympathien weilen, während er die Vertreter anderer Lebensanſchauungen allzu ſehr in Schatten taucht. Vielleicht fanden einige Hauptrollen auch hier nicht die rechten Vertreter, hauptſächlich war die Toni ihrer Aufgabe nicht gewachſen.

Gleich andern Städten feierte auch Frankfurt den hundertjährigen Geburtstag des „Wallenſtein" durch eine Neueinſtudierung der Trilogie. Die Darſteller, ſichtlich erfüllt von der Bedeutung der Gedenkfeier, ſpielten mit warmer Hingabe. Diegelmann hob das Machtvolle und Heldenhafte in dem Charakter des Feldherrn beſonders hervor, Barthel war ein feuriger Max und Hermann ein ergreifender Buttler. Frl. Pollner beſitzt zwar ſchöne Mittel, aber ſie muß noch viel lernen, ehe ſie eine Thekla richtig geſtalten kann.

Bald nach dem „Wallenſtein" ging auch Grillparzers „Die Jüdin von Toledo" neu in Scene Unſere Bühne beſitzt in Frl. Trieſch eben eine außerordentlich geniale Künſtlerin, deren Eigenart am glänzendſten in realiſtiſchen Geſtaltungen zum Ausdruck gelangt. Sie gab auch die Jüdin ohne jeglichen klaſſiſchen Anſtrich und ſchuf deshalb eine lebenswahre Figur, die von der gewöhnlichen traditionellen Wiedergabe dieſer Geſtalt ungemein abwich und ſie auch zu dem Stil der Mitwirkenden in Gegenſatz ſetzte. Barthel als König, Frl. Boch als Königin, Frl. Klinkhammer als Eſther und Hermann als Iſaak ſtimmten deſto beſſer zuſammen.

„Zaza" machte durch die originelle, aber etwas abſtoßende Wiedergabe der Titelrolle hier einen andern Eindruck wie in ſonſtigen Städten. Wenn dem genialen Vermögen von Frl. Trieſch vielleicht etwas fehlt, ſo iſt es die leichte, tändelnde Grazie, die Frivolitäten mildert und die Sünde, um mit Goethe zu reden, „in zarte Schleier hüllt". Zaza als Verführerin verletzte, Zaza als Duldende war groß. Eine graziöſe feine Schauſpielerin iſt Frl. Boch. Das zeigte ſie

neben andern Vorzügen auch kürzlich wieder in Fuldas „Heroſtrat". Die Tragödie wurde unter ſtarkem Beifall hier gegeben und ſie verdiente ihn auch, obwohl der feinſinnige und geiſtvolle Spracharchitekt Fulda den Bildner wuchtiger Geſtalten bei weitem überragt.

Die größten Siege des Schauſpiels während der letzten Monate waren „Maria Magdalena" von Friedrich Hebbel und „Fuhrmann Henſchel" von Gerhart Hauptmann. Beide Werke, obwohl hinſichtlich ihrer Anlage und ihres Ideengehaltes gänzlich verſchieden, haben doch etwas miteinander gemein, das bei einer guten Wiedergabe ſtets die Herzen aufs neue erſchüttern wird. Es iſt die überwältigende Kraft echten dichteriſchen Vermögens, die, wo und wie ſie ſich auch äußert, die Hörer in ihren Bannkreis zwingt. Was unſer Schauſpielenſemble zu leiſten vermag, zeigte ſich klar in dieſen beiden Vorſtellungen. Sie ſtanden wirklich auf der Höhe, in erſter Linie durch die Meiſterleiſtungen von Frl. Trieſch, die als Maria Magdalena und als Hanne in „Fuhrmann Henſchel" deutlich bewies, über welche Fülle von Geſtaltungskraft ſie verfügt. Dem lebenden und dem toten Dichter erblühte an unſerer Bühne ein voller Kranz, zu dem ſich kürzlich noch ein dritter, aus lichterem Grün geflochtener geſellte, als zu Ehren des hier lebenden Dichters Wilhelm Jordan an deſſen 80. Geburtstage ſein reizendes Luſtſpiel „Durchs Ohr" trefflich dargeſtellt wurde.

E. Mentzel.

Von den Berliner Theatern.

X.

Bei der Betrachtung großer litterariſcher Perſönlichkeiten und ihrer Einflüſſe auf die Mit- und Nachwelt ſtellt es ſich ausnahmslos heraus, daß die beſondere Eigenart, die den Werken des Genies ihren vollgiltigen Stempel aufprägt, das Eigentümliche und Faſcinierende künſtleriſcher Methode in der Hand des originalen Schöpfers geradezu abſtoßend und verderblich wirken, wenn kleinere Geiſter ſich geſchäftig jene Beſonderheiten zu eigen zu machen trachten und handwerksmäßig dem Meiſter angeblich und anſcheinend nacheifern, dabei aber in Wahrheit nur ein Zerrbild auf thönernen Füßen liefern, das bei der geringſten kritiſchen Berührung in Scherben fallen muß. So geht es neuerdings insbeſondere all den jüngeren Dramatikern, die ſich das norwegiſche Problem- und Theſenſtück zu eigen zu machen ſuchen. Ohne die mächtige und ſelbſt in ihren Fehlern hinreißende Geſtaltungskraft und Eigenart eines Ibſen und Björnſon zu beſitzen, glauben ſie in der Schwierigkeit und Geſuchtheit der ihren dramatiſchen Produkten zu Grunde liegenden Idee etwas Großes gefunden zu haben und durch die verzwickteſten Kombinationen, die geſchraubteſten Auseinanderſetzungen eine echt moderne realiſtiſche Handlung geſchaffen zu haben. Richard Landsberger, der im Neuen Theater mit ſeinem Drama „Pflicht" zu Worte kam, glaubte den intereſſanten Konflikt in Ibſens „Stützen der Geſellſchaft" und Björnſons „Falliſſement" noch intereſſanter geſtalten zu können, wie in ähnlichen Fällen Richard Voß und Felix Philippi ſchon oft geglaubt haben. Er ſpitzt dann ſein Problem auf die Frage zu, ob gegenüber Verbrechen aus Edelmut nicht die ſtarre Pflicht des Staatsanwalts zurückweichen müſſe, zumal wenn auch Herzensintereſſen für den Staatsanwalt in Frage kommen. Ein Stadtrat hat einem verbummelten Sohn zuliebe vor Jahren einen Griff in eine öffentliche Kaſſe gethan und mit Hilfe eines ergebenen Schreibers, um die Reviſoren zu täuſchen, eine Buchfälſchung begangen. Eben dieſer Schreiber thut nach Jahren, ſeiner todkranken Frau zuliebe, gleichfalls einen verbotenen Griff in eine ſtädtiſche Kaſſe, wird aber ertappt und dem Staatsanwalt ausgeliefert. Dieſer, ein ſehr ſchneidiger und pflichteifriger Herr, iſt der künftige Schwiegerſohn des Herrn Stadtrats, der inzwiſchen auf Grund ſeiner zahlloſen wohlthätigen Stiftungen und Verdienſte um das Gemeindeweſen zum Ehrenbürger und Kommerzienrat avanciert iſt. Unſer Schreiber verlangt von ſeinem ehemaligen Mitſchuldigen Rettung durch Einwirken auf den Herrn Staatsanwalt oder er wird mit Hilfe des ſeiner Zeit gefälſchten Buches, das er vorſorglich für alle Fälle aufbewahrt, die ſtadträtliche Exiſtenz gleichfalls vernichten. Die Braut des Staatsanwalts bietet vergeblich alle Beredſamkeit auf, ihren

Verlobten zur Niederſchlagung der Unterſuchung gegen den ungetreuen Magiſtratsbeamten zu bewegen; im Gegenteil, der Herr Aſſeſſor hält eine äußerſt ſchneidige Anklagerede, der Beamte wird verurteilt, und juſt am ſiebzigſten Geburtstage des neugebackenen Kommerzienrats erhält unſer Staatsanwalt aus der Zelle des Verhafteten das ominöſe Kaſſenbuch und zögert keinen Augenblick, gegen den Mann, der bald ſein Schwiegervater geworden wäre, ſeine Pflicht zu thun. Der Stadtrat will natürlich ſeine Schande nicht überleben und nimmt Gift. Der Arzt, der von all den Vorgängen nichts weiß, konſtatiert einen Herzſchlag. — Es liegt mir fern, zu behaupten, daß derartige Vorgänge unmöglich ſeien, nur iſt es dem Dichter nicht gelungen, in ſeinem Spezialfall mich von der Möglichkeit und Wahrſcheinlichkeit zu überzeugen; ſeine Polemik gegen den Pflichtbegriff iſt abſurd. Eine ſchiefe Frageſtellung hat auch eine ſchiefe Antwort zur Folge; das Problem, das Stück, die Perſonen, alles ſchielt in moraliſcher Hinſicht. Frau Butze konnte in der ziemlich undankbaren Rolle der Tochter mit aller Kunſt kaum halbwegs den Eindruck echten Lebens hervorbringen. Bühnentalent beſitzt Herr Landsberger entſchieden, aber jenes Talent, das im Senſationellen, in der Ueberrumpelung des Publikums ſeine Triumphe feiert. Die Herren Voß, Philippi und Konſorten erhalten in ihm einen ſehr beachtenswerten Konkurrenten.

Mit ernſten Problemen liebäugelt auch Fürſt Friedrich Wrede, der ſich mit dem Schauſpiel „Das Recht auf ſich ſelbſt“ im Berliner Theater als angehender Dramatiker präſentierte. Weil das Publikum einen jungen, ſtattlichen Autorin tadelloſem Gehrock und Cylinder, der obendrein eine Durchlaucht iſt, gerne auf der Bühne ſieht, ſo gab es ſogar mehrere Hervorrufe, die nicht auf Konto des Stückes zu ſetzen ſind. Die intereſſante Gouvernante, die nach bitteren Schickſalen und Anfechtungen in den ſicheren Ehehafen einläuft, war ſeit der unſterblichen „Waiſe von Lowood“ der guten Mutter Birch-Pfeiffer eine Lieblingsfigur im deutſchen Familiendrama. Wrede kennt die Gouvernantenſtücke vielleicht nicht, aber ſeine Heldin, die als Gouvernante in eine Diebſtahlsgeſchichte verwickelt wurde, ſechs Monate im Kerker ſaß, einen Knaben vom Tode des Ertrinkens rettete und aus Dankbarkeit von dem Vater, einem biederen Landarzt geheiratet wird, ohne ihm von ihrer Vergangenheit etwas zu erzählen, würde der Erfindungsgabe der Dichterin der Jane Eyre alle Ehre gemacht haben. Als Poet von 1899 verſucht ſich Wrede allerdings auch an einem Ehekonflikt à la Nora. Als nämlich der Arzt den dunkeln Punkt in der Vergangenheit ſeiner Frau erfährt, erinnern einige Auseinanderſetzungen verdächtig an den berühmten Auftritt zwiſchen der Lerche aus dem Puppenheim und Helmer; aber Dialektik und Realismus ſind hier nur ein ganz dünner, durchſichtiger Zuckerguß. Der alte, ewig Verſöhnung ſtiftende Apotheker und die lächerlichen Honoratioren der Kleinſtadt mit ihren typiſchen Sonderbarkeiten und Schwächen ſind wie alles übrige nach dem bewährten Rezept der Birch-Pfeiffer zurecht geknetet, aus dem wäſſerigen Teig, den die Iffland und Kotzebue zuerſt angerührt.

Nicht günſtiger kann ich auch über eine andere Novität des Berliner Theaters, das Schauſpiel „Vicky“ von dem Wiener Otto Fuchs-Calab urteilen. Daß Ehepaare trotz einſeitiger oder beiderſeitiger Fehltritte und innerlicher Zerriſſenheit „um des Kindes willen“ zuſammenbleiben oder zuſammenbleiben müſſen, iſt mit viel Thränenſeligkeit und großem Aufwand ſpitzfindiger Dialektik ſchon oftmals auf den Brettern uns gezeigt worden. Fuchs-Calab bringt in das alte Thema eine neue Variante, indem er das von beiden Eheleuten in gleicher Weiſe geliebte Kind für die Ehre der ehebrecheriſchen Mutter ein Duell beſtehen läßt und, da dieſes blutig verläuft, die Geſundung des Kindes, des Kadetten Vicky, von dem Verbleiben der ſchuldbeladenen Mutter am Krankenbette durch ärztlichen Machtſpruch abhängig macht. Vicky und ſein ungariſcher Kamerad wurden von Fräulein Schroth und Fräulein Grüning friſch und anſprechend geſpielt.

Der jüngſte Hausdichter des Deutſchen Theaters, Georg Hirſchfeld, bewies uns in ſeiner „Komödie“ getauften „Pauline“, daß er ſeinem Meiſter auch auf den Spuren des „Kollegen Crampton“ nachwandern möchte. Pauline König iſt Dienſtmädchen bei Sperlings, einer Malerfamilie, die mehr Bohêmelaune und göttlichen Leichtſinn als Gelder beſitzt. Pauline, die mit ſiebzehn Jahren den Zug nach dem Weſten aus irgend einem oſtpreußiſchen Dingsda gemacht hat, erfreut ſich denn auch in ihrer Küche der weiteſtgehenden Freiheiten. Fünf Liebhaber, deren Stand und Beruf der Theaterzettel ſorgſam verzeichnet — ſogar ein Turnlehrer iſt dabei — geben ſich die Thürklinke gegenſeitig in die Hand; aber man darf beileibe nicht Paulinchen für ein Mädchen für alles nach dem Herzen der Herren Dubut de Laforest und Prévost halten. Ihre Moral geſtattet gerade noch das Küſſen- und Drückenlaſſen, aber ihr Herz gehört einem forſchen Kunſtſchloſſer, der ſie nach etlichen Eiferſuchtsſcenen im Balllokal in der Haſenhaide auch glücklich heimführt, obgleich ſie von Hauſe aus als einſtige Spielkameradin gräflicher Kinder

Sinn fürs Feine hat und er ein in der Wolle gefärbter Sozialdemokrat iſt. — Der junge Dichter hat mit dieſem erſten Verſuch auf dem Felde des Volksſtückes viele ſeiner überſchwenglichen Bewunderer enttäuſcht, von andern wiederum zu hören bekommen, daß er Hauptmanns Komödien vom Maler Crampton und vom „Biberpelz" weit übertroffen habe; beides iſt gleich irrig. Hirſchfeld entbehrte bislang völlig des Humors, der Fähigkeit des freien Schaltens und Geſtaltens; ſelbſt in den beſten Scenen ſeiner weit überſchätzten „Mütter" und „Agnes Jordan" blieb er ein ängſtlicher, oft geſchmackloſer und langweiliger Kopiſt der unter einem ganz beſonderen Geſichtswinkel geſchauten Alltagsmiſère. Nun zeigt er auf einmal etwas Phantaſie und ſchüchtern taſtenden Sinn fürs Volkstümliche, Humoriſtiſche. Seine „Pauline" hat etwas von der reſoluten Keckheit der prächtigen Waſchfrau Wolffen im „Biberpelz". Die Geſtalt muß ein gewiſſes Intereſſe erwecken, zumal wenn der Dichter eine ſo vorzügliche Interpretin findet wie Elſe Lehmann. Man darf geſpannt ſein, ob Hirſchfeld auf dem in dieſer Komödie angebahnten Wege fortſchreiten wird; bleibt er in derſelben Richtung, ſo kommt er mit L'Arronge und den beſſeren Leuten vom alten Wallnertheater als Nachzügler zuſammen, was freilich alle diejenigen grauſam enttäuſchen wird, die von dem blonden Adepten Hauptmanns dramatiſche Meſſiasthaten erwartet haben.

Das Berliner Theater brachte außer den oben erwähnten Novitäten auch einen zweigliedrigen Kurſus modernſter Litteraturgeſchichte in — Schwankform. Die Herren Marco Brociner und Alex. Engel nahmen den Naturalismus als „Die neue Richtung" aufs Korn, Fedor von Zobeltitz in „Tamtam" Symbolismus, Decadence, Pleinairismus. Leider blieb hier wie dort die beabſichtigte Katharſis, das befreiende göttliche Lachen aus. Den Wiener Herren war es mit ihrer im Titel angedeuteten Polemik gar nicht ernſt und ſie ſchielten gar zu deutlich nach dem Lorbeer des Rößl-Dichters. Zobeltitz, der kraftvolle Romancier und feinſinnige Bibliophile, hatte fleißig alles zuſammengetragen, was Litteratur, Malerei und Muſik der jüngſten Tage an Auswüchſen und Abſurditäten hervorgebracht, und die Pritſche des Satirikers ſauſte oft luſtig auf die Köpfe der dichtenden, malenden und muſizierenden Halbidioten und ihrer teils ſchwindelnden teils beſchwindelten männlichen und weiblichen Mäcene. Aber das Gerippe der Handlung, auf die doch auch der Schwankdichter nicht verzichten darf, war gar zu dürftig, die Liebesgeſchichte gar zu banal; ſelbſt der exotiſche Onkel, der die Liebenden glücklich zuſammenbringt, fehlt nicht. Das Intereſſe der Zuſchauer erlahmte daher nur zu raſch, und die Spitzen und Hiebe des Dialogs hatten lange nicht die Wirkung, die ſie bei flotterer Führung des Ganzen hätten haben können. Für die Auswüchſe der jüngſten Kunſtrichtungen gilt in der That das difficile est scribere non satiram, aber jeder, der mit den Waffen des Ariſtophanes hier kämpfen will, hat von vornherein den Umſtand wider ſich, daß die Tagespreſſe und die Witzblätter ſchon ſo viel Blüten unfreiwilliger Komik, Parodien und Karikaturen bringen, daß für die Lachluſt des großen Publikums in dieſer Richtung wohl hinlänglich geſorgt iſt. Vom Naturalismus darf man vollends heute ſagen, was ein geiſtreicher Franzoſe einmal von einer Polemik gegen das höchſte Weſen ſagte: Il n'a pas d'actualité. Der trottelhafte Schriftſteller Roeder, den Brociner und Engel aus Geſchäftsrückſichten ins naturaliſtiſche Lager übergehen laſſen und der in Geſellſchaft einer verrückten Malerin auf der Ragalp ſich häuslich einrichtet, bleibt uns als Idealiſt und Naturaliſt gleichgiltig. Die Jünger aller dieſer —ismen brauchen ihren Molière und Cervantes, ſollen ſie uns auf der Bühne und im Roman intereſſieren und durch ihre Lächerlichkeit unſterblich werden wie die Damen vom Hotel Rambouillet und der Amadisſchwärmer aus der Mancha.

Heinrich Stümcke.

Preisausschreiben.

Der Verlag von „Bühne und Welt", **Otto Elsner** in Berlin S 42, veranstaltet hiermit ein

Preisausschreiben für Novelletten, Skizzen und Plaudereien

ernsten und heiteren Genres, deren Stoff dem Theater- und Künstlerleben im weitesten Sinne des Wortes entnommen ist. Es sollen zur Verteilung gelangen:

ein erster Preis von Mk. 400,
ein zweiter Preis von Mk. 250,
ein dritter Preis von Mk. 100,

für die nach dem Urteil des Preisrichterkollegiums drei besten der eingesandten Arbeiten.

Das Preisrichteramt haben übernommen:

Schriftsteller **Heinrich Hart** in Charlottenburg,
Otto Sommerstorff, Mitglied des Berliner Theaters in Berlin,
Schriftsteller **Wilhelm Weigand** in München,
Universitätsprofessor **Dr. Richard Maria Werner** in Lemberg
und die **Redaktion von „Bühne und Welt"**, Berlin.

Für diese Ausschreibung gelten nachstehende Bedingungen, denen sich alle Einsender von Preisarbeiten unterwerfen:

1) Zur Teilnahme am Wettbewerb sind alle deutsch schreibenden In- und Ausländer beiderlei Geschlechts berechtigt. Die Teilnahme ist *nicht* davon abhängig, daß der Einsender Abonnent von „Bühne und Welt" ist.
2) Es dürfen nur *Originalarbeiten* konkurrieren, die weder ganz noch teilweise in Buchform, Zeitschriften, Zeitungen, Almanachen, Sammelwerken ꝛc. irgend wann oder irgend wo veröffentlicht worden sind. Uebersetzungen und Bearbeitungen fremdländischer Schriftwerke sind absolut ausgeschlossen.
3) Die Preisarbeiten dürfen nicht in der Handschrift des Verfassers vorgelegt werden, müssen durchaus *sauber* und *leserlich* auf Quart- oder Kanzleibogen geschrieben und mit fortlaufenden Seitenzahlen versehen, bei größerem Umfange geheftet oder gebunden sein. Jedes Manuskript muß auf dem Umschlag resp. auf der ersten Seite *ein beliebiges Motto* tragen; ein mit gleichem Kennwort versehenes, versiegeltes Couvert, das den Namen, Stand und die genaue Adresse des Bewerbers enthält, ist jeder Manuskriptsendung beizufügen. Alle Preisarbeiten sind *eingeschrieben* an *die Redaktion von „Bühne und Welt"*, *Berlin W. 62, Wormserstr. 7*, zu adressieren. Nicht oder ungenügend frankierte Briefe resp. Packete, sowie solche, die aus gedruckten oder handschriftlichen Bemerkungen, Monogrammen, Oblaten, Siegeln u. s. w. auf dem Umschlag resp. der Begleitadresse den Verfasser kenntlich machen, werden nicht angenommen.
4) Der Maximalumfang der preisberechtigten Arbeiten wird auf 8 Druckseiten im Format von „Bühne und Welt" = 408 Druckzeilen Borgis = ca. 5700 Worten bemessen. Manuskripte, die mehr als 6000 Worte enthalten, sind vom Wettbewerb von vornherein ausgeschlossen. Der Minimalumfang einer Arbeit ist auf 1½ Druckseiten festgesetzt.

5) Als Schlußtermin der Einsendung wird der 1. Juli 1899, zwölf Uhr mittags, bestimmt. Alle nach diesem Termine einlaufenden Preisarbeiten sind vom Wettbewerb ohne weiteres ausgeschlossen und werden zurückgewiesen.

6) Die Redaktion bescheinigt den Empfang der Sendungen im Briefkasten der Hefte 15—19 inkl. durch Abdruck der Kennworte der eingegangenen Manuskripte.

7) Die Entscheidung der Preisrichter wird in Heft 23 am 1. September cr. bekannt gegeben und den Verfassern der preisgekrönten Arbeiten die entfallende Summe gleichzeitig per Postanweisung übersandt.

8) Verlag und Redaktion von „Bühne und Welt" behalten sich vor, nicht preisgekrönte, aber vom Preisrichterkollegium lobend erwähnte Arbeiten gegen ein Honorar von Mk. 50.— zum Abdruck zu bringen. Es werden deshalb nicht nur die Verfasser der preisgekrönten, sondern auch die der zum Ankauf empfohlenen Arbeiten durch Oeffnung der resp. Couverts ermittelt. Alle sonstigen Manuskripte und Begleitschreiben werden nach dem 1. November d. J. vernichtet, sofern die resp. Verfasser sich nicht vor diesem Termine zu erkennen geben und die Rücksendung unter Beifügung genügender Porti von der Redaktion verlangen.

9) Mit der Erteilung des Preises erwirbt die Firma Otto Elsner das unbedingte Verlags- resp. Publikationsrecht an der preisgekrönten Arbeit. Vor Ablauf von zwei Jahren darf daher von den Verfassern nur mit ausdrücklicher Genehmigung der Verlagshandlung über den weiteren Abdruck in Zeitungen, Zeitschriften, Büchern oder Sammelwerken verfügt werden.

10) Die mit dem ersten Preise bedachte Arbeit wird im ersten Oktoberheft von „Bühne und Welt", Jahrgang II No. 1 veröffentlicht. Die beiden anderen preisgekrönten Arbeiten gelangen spätestens im zweiten Dezemberheft 1899 zum Abdruck.

11) Das Preisrichterkollegium entscheidet mit einfacher Majorität und behält sich vor, die abgegebenen Gutachten ganz oder teilweise zu veröffentlichen oder lediglich das Resultat der Prüfung mitzuteilen. Sollten zwei Arbeiten als absolut gleichwertig befunden werden, so verpflichtet sich der Verlag Otto Elsner, den entsprechenden ersten, zweiten oder dritten Preis doppelt zur Verteilung zu bringen; eine Teilung der ausgesetzten Preise unter mehrere gleichwertige Arbeiten findet unter keinen Umständen statt.

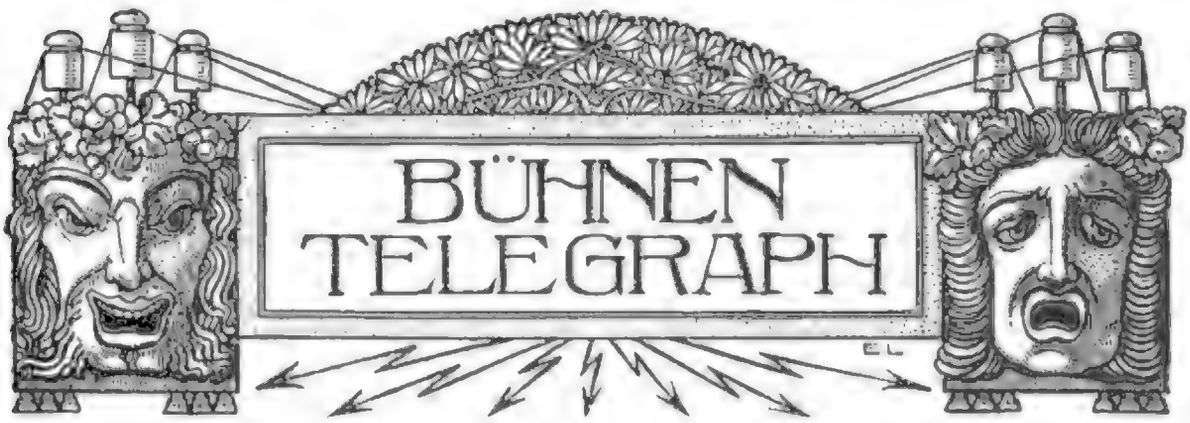
12) Sollte keine der eingesandten Arbeiten nach Urteil der Jury preiswürdig sein oder diese Konkurrenz überhaupt nicht genügend beschickt werden, so wird ein neues Ausschreiben mit gleichen oder veränderten Bedingungen spätestens am 1. August veranstaltet. Sollte auch dieser zweite Wettbewerb ergebnislos verlaufen, so verpflichtet sich die Verlagsbuchhandlung Otto Elsner, die Summe von Mk. 750.— zu gleichen Teilen dem Pensionsfonds der Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger und der Pensionsanstalt deutscher Schriftsteller und Journalisten in München sofort nach veröffentlichter Entscheidung des Preisrichterkollegiums als Geschenk zu überweisen. Falls die Preise nicht zur Verteilung kommen, findet selbstredend auch kein Erwerb nicht preiswürdiger, aber verwendbarer Arbeiten zu dem oben erwähnten Minimalhonorar seitens der erwähnten Verlagsbuchhandlung statt, vielmehr greifen dann die Bestimmungen bezüglich Rückforderung oder Vernichtung sämtlicher eingelaufenen Manuskripte nach dem 1. November Platz. Die Entscheidung des Preisrichterkollegiums wird mindestens in drei aufeinander folgenden Heften von „Bühne und Welt" veröffentlicht.

Berlin, den 1. März 1899.

Redaktion und Verlag von „Bühne und Welt".

Zu unsern Bildern.

Als 1874 das Enſemble des Meininger Hoftheaters auf dem Friedrich-Wilhelmſtädtiſchen Theater zu Berlin erſchien, wählte es als Eröffnungsvorſtellung Shakeſpeares „Julius Caeſar“. Die hauptſtädtiſche Preſſe ſtellte am nächſten Morgen einſtimmig feſt, daß diejenigen, die dieſer Vorſtellung auf der heute weltberühmt gewordenen Bühne der kleinen thüringiſchen Reſidenz ſchon in früheren Jahren beigewohnt hatten und nicht genug die Kunſt des fürſtlichen Regiſſeurs, die Pracht und hiſtoriſche Treue der Dekorationen, Koſtüme und Requiſiten in Wort und Schrift zu rühmen wußten, Mund und Feder nicht zu voll genommen hatten. „Nichts“, ſchrieb damals Karl Frenzel, „von jenen dürftigen Tüchern, die überall als Toga gelten; nichts von mittelalterlichen Spießen und Hellebarden, die für Waffen der Legionen ausgegeben werden; nichts von modern friſierten Frauenköpfen mit Chignons: alles, bis auf die Leuchte im Zelte des Brutus, bis auf den Meduſenkopf, der den Mantel des Caeſar trägt, hat antiken Charakter.“ Nicht minder wurde die Behandlung der Maſſenſcenen, die lebensvolle Teilnahme der Komparſerie an den Bühnenvorgängen als etwas Neues und für jede Bühne Vorbildliches gerühmt. Unter die Theater, welche den Lorbeer, den die meiningiſche Truppe gerade mit der Aufführung dieſes Shakeſpeareſchen Koloſſalwerks ihrem Ruhmeskranze eingeflochten, gleichfalls erſtreben, gehört das Kgl. Schauſpielhaus, das mehrere treffliche Wahrer der Meininger Tradition beſitzt. Ein weit größerer, mit allen dekorativen Mitteln reichlich verſehener Bühnenraum läßt die Entfaltung der Maſſen noch wirkungsvoller vor ſich gehen. Oberregiſſeur Grube trägt dabei Sorge, daß individuelle Belebtheit, aktive Teilnahme jedes Komparſen niemals den auf die Dauer unerträglichen geiſttötenden ſtarren Eindruck aufkommen laſſen, den man von Maſſenſcenen in modernen Ausſtattungstheatern erhält. Die gleichzeitige Anweſenheit der meiſten hervorragenden männlichen Solokräfte der Kgl. Schauſpiele auf den Brettern verſtärkt das Reizvolle des Bühnenbildes auf den Beſchauer. Ein Sprecher endlich wie Matkowsky als Marc Anton weiß mit dem zündenden Feuer ſeiner Beredſamkeit nicht nur das Publikum, ſondern auch ſeine Mitſpieler mit fortzureißen. Zwei Hauptmomente, Caeſars Zug zur Kurie und Marc Antons Leichenrede hat unſer Photograph im Bilde feſtgehalten. Wir glauben, unſern Leſern noch keine bedeutſameren und in bühnentechniſcher Hinſicht intereſſanteren und lehrreicheren Scenenbilder geboten zu haben.



Berlin. Max Schillings „Ingwelde“ (vgl. „Bühne und Welt“ Heft 9, Bericht und Scenenbilder) ſoll auch am Kgl. Opernhauſe demnächſt in Scene gehen. Die Titelrolle wird Fräulein Reinl übernehmen.

Hannover. „Frau Marie“, ein bürgerliches Trauerſpiel in 3 Akten von Eduard Eugen Ritter, gelangte am 14. März im Stadttheater zu Gießen zur Erſtaufführung. Aufführungen in Prag und Braunſchweig werden in den nächſten Monaten erfolgen. Adele Sandrock hat ſich das Werk für ihr Gaſtſpiel-Repertoire erſehen.

London. Daß die größte Stadt der Welt kein ſtändiges Operntheater beſitzt, erſcheint allen mit den engliſchen Verhältniſſen nicht Vertrauten von jeher als ein beiſpielloſes Kurioſum. Soeben hat ſich denn auch wieder — zum wievielten Male? — eine Geſellſchaft gegründet, um der Rieſenſtadt den Luxus einer ſtändigen Oper zu verſchaffen.

Mailand. Daß alle Kunſt bezahlter und freiwilliger Reklame einem ſchwachen Werke nicht zu dauernder Geltung verhilft, beweiſt allen Peſſimiſten zum Trotz der jüngſte „Fall Mascagni“. Sein angebliches letztes Meiſter-

werk „Iris“ iſt nach ſieben Vorſtellungen vom Repertoire des Scalatheaters abgeſetzt worden. Jedenfalls war die ſo fatale „Einheit des Menſchen im Zuſchauerraum“ daran ſchuld.

Meiningen. Paul Lindau hat ſeine Entlaſſung als Intendant des Hoftheaters erbeten und erhalten. Differenzen, die zwiſchen Herzog Georg und einer Dresdener Firma, die im Hoftheater die elektriſche Beleuchtung inſtalliert hat, entſtanden ſind, wie es heißt: durch Lindaus Schuld, ſind die Urſache des Rücktritts.

München. Die Primadonna der hieſigen Oper, Milka Ternina, iſt von ihrer Amerikafahrt zurückgekehrt, nachdem ſie infolge plötzlicher Erkrankung nicht ein einziges Mal im Lande der Dollars hat auftreten können.

Petersburg. Maria Gawrielowna Sſawina, die ausgezeichnete ruſſiſche Schauſpielerin, eröffnet mit einer aus Mitgliedern des Kaiſerl. Hoftheaters beſtehenden Truppe Anfang April ein Gaſtſpiel im Berliner Leſſingtheater, das von ruſſiſchen Bühnenwerken Oſtrowskys Volksdrama „Gewitter“, Tolſtois „Macht der Finſternis“, Spazinskys „Majorin“ und „Hexe“ und Sſuworins „Tatjana“ bringen ſoll.

Wien. Nach dem Vorgange von Sudermann und Hartleben hat auch Arthur Schnitzler einen dreiteiligen Einaktercyklus über die Bretter gehen laſſen. Der Dichter erzielte damit im Burgtheater einen ſtarken Erfolg, was um ſo bemerkenswerter iſt, als die Berliner Zenſurbehörde die Aufführung des einen Stückes, „Der grüne Kakadu“, dem Deutſchen Theater nicht geſtattet hat. Die Berliner Zenſur will, wie im Falle „Cyrano de Bergerac“, anſcheinend wieder einmal katholiſcher ſein als der Papſt. — Am Oſterſonntag, den 5. April d. J., iſt ein Vierteljahrhundert verfloſſen, ſeitdem Johann Strauß' populärſte Operette „Die Fledermaus“ das Licht der Bühne zum erſten Male erblickte. Ein Verehrer des Komponiſten macht in der „N. F. Preſſe“ den hübſchen Vorſchlag, ſämtliche Theaterdirektoren, die dieſe Operette ihrem Repertoire einverleibt haben, mögen dies Jubiläum mit einer Muſteraufführung der „Fledermaus“ am Oſterſonntag feiern und die Einnahme aus dieſer Vorſtellung dem Walzerkönig zu einer „Johann Strauß-Stiftung“ überweiſen.

Wiesbaden. Die diesjährigen Feſtſpiele im Königlichen Hoftheater zu Wiesbaden werden mit dem Hohenzollerndrama „Der Eiſenzahn“ von Joſeph Lauff am 14. Mai eröffnet. Im Laufe desſelben Monats ſollen Lortzings „Undine“ in ganz neuer, glanzvoller Ausſtattung, ferner „Der Waffenſchmied“ und Wagners Nibelungen-Ring, z. T. wiederholt, in Scene gehen. — Ludwig Barnay verſendet folgenden humorvollen Aufruf zu Gunſten des Wiesbadener Guſtav-Freytag-Denkmals an die Preſſe: „Aus einer kleinen Stadt“ welche gleichwohl kein „Neſt der Zaunkönige“ iſt, ergeht der Ruf zur Errichtung eines Denkmals für „Guſtav Freytag“, Deutſchlands Frauen und Männer — „Ingo und Ingrabam“, „Valentine“ und „Waldemar“ — werden aufgefordert, ſich zu vereinigen, um dieſes „Bild aus der deutſchen Vergangenheit“ aufrichten zu helfen; ſie mögen dafür kämpfen wie „die Fabier“ für Rom und keinen Cunctator dulden; die deutſchen „Journaliſten“ mögen „die Grenzboten“ ſein, welche, einig wie „die Brüder aus dem deutſchen Hauſe“, die Erinnerung an den Dichter, welcher ja auch „der Gelehrte“ war, über die Lande tragen, und wenn der Aufruf keine „verlorene Handſchrift“ bleibt, dann werden ſie helfen, ihrem großen „Ahnen“ Guſtav Freytag ein würdiges Denkmal zu errichten — und er ſoll es haben!“

Nachdruck verboten. Alle Rechte vorbehalten.

Zuſchriften ſind zu richten an die Redaktion von Bühne und Welt, Berlin W. 62.

Für die Redaktion verantwortlich: Heinrich Stümcke, für die Inſerate verantwortlich: Paul Kraft, beide in Berlin.

Druck und Verlag von Otto Elsner, Berlin S., Oranienſtr. 141.

Redaktionsbriefkasten.

Lehrer H. in B. Herr Hofschauspieler Maximilian Ludwig ist nach seiner eigenen Mitteilung am 1. Januar 1847 geboren.

Dr. E. in M. Die in jüngster Zeit in einigen Wiener Journalen aufs Tapet gebrachte und hitzig verfochtene Frage, ob dramatische Autoren einem Hervorruf auf die Bühne folgen sollen, erscheint uns nicht wichtig genug, um ihr einen Spezialartikel zu widmen. Wir lehnen also Ihre Enquete dankend ab. Wenn Sie brevi manu unsere Meinung in dieser Sache hören wollen, so halten wir es mit Arthur Schnitzler, der in der „Zeit" erklärt, es sei Sache des persönlichen Geschmacks und Takts für jeden Autor, ob und wann er dem Hervorruf Folge leisten wolle. Im übrigen glauben wir, daß die Poeten zu oft und zu schnell aus den Coulissen hervortauchen, wenn nur ein paar übereifrige Hände nach dem Aktschluß sich rühren, statt abzuwarten, ob einmütig donnernde Salven aus Parkett, Rängen und Galerie beweisen, daß da in der That nicht nur ein Pyrrhussieg mittels gefälliger Freunde und bezahlter Claqueure errungen worden ist.

Frau v. L. auf D. Wir haben unser Versprechen, auch dramatische Originalarbeiten zu bringen, keineswegs vergessen, beginnen vielmehr im nächsten Heft mit dem Abdruck von Ludwig Fuldas feinpointiertem und auf der Bühne so erfolgreichem Einakter „Ein Ehrenhandel". Zwei moderne Versspiele werden dann zunächst folgen. Während der winterlichen Premièren-Hochsaison hätten wir aus Raumrücksichten dramatische Arbeiten nur in mehreren Fortsetzungen bringen können, was uns mehr als einem Grunde unthunlich ist.

W. M. in H. Ueber Liebhaberbühnen und schauspielernden Dilettantismus soll in der That nächstens auch in diesem Blatte ein Wörtlein geredet werden. Eine „progressive" Lustbarkeitssteuer wäre hier vielleicht am Platze.

L. D. in H. Einen Artikel über die Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger und die wichtige Agenturfrage hat ein bekannter Bühnenfachmann z. T. für unser Blatt unter der Feder.

E. H. in Cl. Possarts Schriften finden Sie in Kürschners Litteratur-Kalender für 1898, S. 1022, verzeichnet. Ueber ihn vgl. G. Schaumberg in Heft 1 von „Bühne und Welt".

Prof. R. M. W. in L. Der Titel des qu. Buches lautet: Lose Blätter. Gesammelte Humoresken von Ludwig Walesrode. Illustriert von Wilh. Scholz. Erstes Bändchen. Berlin. Verlag von A. Hofmann & Co. 1869.

東亞主筆玉井喜作

„OST-ASIEN"

Monatsschrift für Handel, Industrie, Politik, Wissenschaft, Kunst etc.

Herausgeber und Chefredacteur:

誌雜 **Kisak Tamai** 刊月

aus Japan.

Preis für 1 Nummer 1 M., für 1 Jahrgang 10 M.

Anzeigerpreis: 1 Seite 60 M., 2/3 S. 40 M., 1/2 S. 30 M., 1/3 S. 20 M., 1/4 S. 15 M.

Postnummer 5845.

Patent-, Muster- und Markenschutz für Japan

vermittelt auf schnellstem, billigstem und sicherstem Wege

die Expedition von „Ost-Asien"

Zimmerstr. 11, BERLIN SW.

Herren und Damen

mit grossem Bekanntenkreise, die sich besonders um die weitere Einführung von

„Bühne und Welt"

bemühen wollen, werden gebeten, behufs **Entgegennahme der Bedingungen** mit dem unterzeichneten Verlag sich in Verbindung zu setzen.

Verlag von „Bühne und Welt"

Otto Elsner.

BERLIN S. 42.

Digitized by Google

Am Ende des Jahrhunderts.

Rückschau auf 100 Jahre geistiger Entwickelung.

Ein Sammelwerk in Bänden von 10—12 Bogen.

Subskriptionspreis: broschiert 2,— Mk., gebunden 2,50 Mk.
Einzelpreis: broschiert 2,50 Mk., gebunden 3,— Mk.

Bis jetzt sind erschienen:

Band I. **Dr. Bruno Gebhardt. Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert.** 1. Teil.
» II. **Minna Cauer. Die Frau im 19. Jahrhundert.**
» III. **Dr. S. Bernfeld. Juden und Judentum im 19. Jahrhundert.**
» IV. **Dr. G. Steinhausen. Häusliches und gesellschaftliches Leben im 19. Jahrhundert.**
» V. **Dr. Max Graf. Deutsche Musik im 19. Jahrhundert.**
» VI. **Karl Rosner. Die dekorative Kunst im 19. Jahrhundert.**
» VII. **F. C. Philippson. Handel und Verkehr im 19. Jahrhundert.**
» VIII. **Dr. Ed. Loewenthal. Die deutschen Einheitsbestrebungen und ihre Verwirklichung im 19. Jahrhundert.**
» IX. **Dr. Bruno Gebhardt. Deutsche Geschichte im 19. Jahrhundert.** 2. Teil.

Ueber obiges Unternehmen schreibt die **„New Yorker Staatszeitung"** vom 20. März 1898: Bei diesem Unternehmen handelt es sich um nichts mehr und nichts weniger als eine gigantische Encyklopädie von Deutschlands Wissen und Können auf allen Gebieten menschlicher Thätigkeit vom Anfang bis zum Ende dieses Jahrhunderts. Und diese giebt das verdienstvolle Verlagshaus zu einem so fabelhaft billigen Preise heraus, dass kein Deutscher, und seien seine Mittel auch noch so bescheiden, mehr eine Entschuldigung für Unkenntnis des deutschen Lebens und Wirkens der Neuzeit hat. Denn für eine Kleinigkeit, die niemand achten würde, wenn es sich um ein, oft nur in der Einbildung bestehendes Vergnügen handelte, kann man sich hier eine Hausbibliothek anlegen, die noch für Kinder und Kindeskinder von Interesse sein wird. Dabei braucht man sich übrigens noch nicht einmal zu verpflichten, alle Bände zu nehmen, wie sie kommen, denn jedes Buch ist einzeln käuflich und jeder kann sich auswählen, was ihn am meisten interessiert.

(18) Die Verlagsbuchhandlung. **Siegfried Cronbach.**

Die Nation.

Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft und Litteratur.

Herausgegeben von **Dr. Th. Barth.**

Kommissions-Verlag von **H. S. Hermann** in Berlin SW., Beuthstraße 8.

Jeden Sonnabend erscheint eine Nummer von 1½ bis 2 Bogen (12—16 Seiten). Abonnementspreis für Deutschland und Oesterreich-Ungarn beim Bezuge durch die Post oder durch den Buchhandel 15 Mk. jährlich (3¾ Mk. vierteljährlich), für die anderen Länder des Weltpostvereins bei Versendung unter Kreuzband 16 Mk. jährlich (4 Mk. vierteljährlich).

Insertionspreis für die 4gespaltene Colonel-Zeile oder deren Raum 40 Pf. Aufträge nehmen alle Annoncen-Expeditionen und die Expedition der Nation (H. S. Hermann, Berlin SW., Beuthstr. 8) entgegen.

— Die Nation ist im Postzeitungs-Katalog pro 1899 unter Nr. 5182 eingetragen. —

Die **„Nation"** vertritt die liberale Weltanschauung auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens.

Die **„Nation"** bringt **ausschliesslich Originalartikel** von hervorragenden Politikern, Schriftstellern, Gelehrten; regelmäßige orientierende kritische Uebersichten über politische, volkswirtschaftliche, parlamentarische, künstlerische, litterarische Vorgänge; historische und philosophische Essays; Besprechung wissenschaftlicher Tagesfragen; Theater-Kritiken; satirische Glossen zur Zeitgeschichte; internationale Zeitschriften-Revue; Beiträge ausgezeichneter ausländischer Publizisten; Bücherbesprechungen.

Probe-Exemplare gratis. Auf Wunsch schicken wir dieselben auch gratis an aufgegebene Adressen.

Expedition der „Nation"
H. S. Hermann, Berlin SW., Beuthstr. 8.

THIS BOOK IS DUE ON THE LAST DATE
STAMPED BELOW

RENEWED BOOKS ARE SUBJECT TO IMMEDIATE
RECALL

LIBRARY, UNIVERSITY OF CALIFORNIA, DAVIS

Book Slip–25m-6,'66(G3855s4)458

Digitized by Google

3 1175 00900 4030

Nº 550249

PN2004
M74
v.1:1

Monatsschrift fur
das deutsche
Geistesleben.

LIBRARY
UNIVERSITY OF CALIFORNIA
DAVIS

Digitized by Google